STUDII DE TEATRU ŞI FILM

regizori, dramaturgi, compozitori

Editori:
Miruna Runcan & Mihai Măniuțiu

Presa Universitară Clujeană

STUDII DE TEATRU ŞI FILM

REGIZORI, DRAMATURGI, COMPOZITORI

VOLUMUL V

Referenți științifici:

Prof. univ. dr. Liviu Malița

Prof. univ. dr. Laura Pavel

ISBN 978-606-37-0868-8

Tehnoredactare computerizată: Alexandru Cobzaş

Universitatea Babeş-Bolyai
Presa Universitară Clujeană
Director: Codruța Săcelean
Str. Hasdeu nr. 51
400371 Cluj-Napoca, România
Tel./Fax: (+40)-264-597.401
E-mail: editura@editura.ubbcluj.ro
http://www.editura.ubbcluj.ro/

STUDII DE TEATRU ŞI FILM

VOLUMUL V

REGIZORI, DRAMATURGI, COMPOZITORI

COORDONATORI:

MIRUNA RUNCAN
MIHAI MĂNIUȚIU

PRESA UNIVERSITARĂ CLUJEANĂ

2020

CUPRINS

Introducere

Postmodernismul teatral românesc – presupunând că așa ceva există ca atare, adică o atitudine estetică dotată cu conștiință de sine, intențional acoperită și manifestă – n-a avut cu adevărat parte de un spațiu și de un timp de dezbatere, coagulant. Ca și modernitatea la care facem adesea referiri, fără s-o fi studiat îndeajuns și având prea puține texte de încredere care s-o descrie și analizeze, tardo-modernitatea teatrală suferă cronic de lipsa unui aparat consistent, istoric și estetic, critic și sintetic. Spre deosebire de spațiul literaturii (proză, poezie, eseu, teorie literară), sau al plasticii, direcțiile „postmoderne" în teatrul care se practică, de decenii bune, pe scenele noastre sunt sesizabile aproape exclusiv în coada de cometă a celorlalte practici culturale și, ce e cel mai vizibil, nu au o energie polemică-definitorie. Au, adică, un soi de afazie identitară, rămânând undeva în zona variațiunilor stilistice; iar asta nu e vina artiștilor ci, aș îndrăzni să spun, a unei copleșitoare părți a lumii critice și academice din proximitatea fenomenului teatral, prea puțin interesată să reflecteze cu temeinicie asupra devenirii teatrului nostru.

Teatrul românesc, așa cum e și atâta cât e – și cel de cel de pe scenă, dar și cel închis în coperțile literare – suferă, într-un soi de tristă tradiție, de alergie la concept. E boem-filozofard, solipsist, nu-și asumă decât rar întrebări ontologice de auto-legitimare. E, altfel spus, un fel de copil răsfățat, născut în geana de răsărit a României burgheze, ca product simbolic al unei societăți urbane care avea mai multă nevoie de decorațiune decât de canalizare, de vile cu stucaturi aurite decât de școli consistente, de o șosea de promenadă decât de drumuri multe și eficient pietruite. Copilul acesta răsfățat n-a învățat decât foarte greu, presupunând că a învățat vreodată, să își pună întrebări serioase despre propria sa condiție, despre funcțiile sale, despre răspunderile sale, despre propriile sale puteri. Iar asta se vede, cel puțin deocamdată, mai ales în biblioteci: mediile continuă, păgubos, să favorizeze aproape exclusiv publicarea cu coperți a serii întregi de cronici de întâmpinare, iar editurile sunt suspicios-temătoare în privința a tot ceea ce e legat de artele spectacolului, poate cu excepția monografiilor de actori din ultima jumătate de veac. Puținele excepții, editura UNITEXT, programele editoriale ale Floricăi Ichim la Fundația Camil Petrescu, cel – din păcate abandonat azi – al Bibliotecii Teatrul Imposibil, ori cele ale UNATC par încă prea puține și se confruntă toate cu enorme greutăți financiare, în raport cu nevoile reale ale comunității academice în ansamblul ei, și ale școlilor de teatru în particular. Lipsesc studiile istorice și estetice, cele comparatiste, cele de teorie, ca sa nu mai vorbim de tratate.

Continuitatea publicării seriei *Studii de teatru și film*, inițiată în 2007 de Facultatea de Teatru și Televiziune a Universității Babeș Bolyai din Cluj, este o expresie directă a nemulțumirii autorilor, dar și a cercetătorilor în general, în legătură cu precaritatea publicațiilor științifice și a pieței editoriale românești în câmpul artelor spectacolului și în cel al artelor video - arte care, oricum am privi lucrurile, sunt și ele „ale spectacolului", chiar dacă fixarea pe un anume suport le condiționează retorica și stilistica în mod specific. Seria și-a propus să marcheze o „schimbare de perspectivă" substanțială în ceea ce privește nivelul academic al discursurilor (analitice și critice) cu referire la teatru și film. Concepute în sfera de definiție a studiilor culturale, materialele antologate tematic combină metodologii diverse și unghiuri de abordare adânc creative, pentru a scana fenomene și direcții de evoluție mai mult sau mai puțin contemporane, în câmpul ales – chiar dacă, cel puțin în eșantioanele de față, am putea vorbi, în fiecare caz în parte, de o dominantă metodologică anume. Studiile sunt și rod al unei investigații de durată, a fiecărui autor în parte, semn că cercetarea în materie de teatru și film nu e doar un simplu „deziderat" al noilor normative legate de calitatea învățământului românesc, ci chiar un fapt viu, care începe încă în anii dinaintea licenței, pentru a se prelungi în cea a masteratului și a școlii doctorale. Capăt de drum, poate, pentru unii, studiile de teatru și film pot reprezenta pentru alții tot atâtea porți deschise.

Volumul de față cuprinde, în versiuni condensate, pregătite pentru tipar, eșantionarea de parcurs a unor proiecte personale de cercetare pe care editorul le-a considerat exemplare, fiecare în felul ei. Ceea ce le unește, este disponibilitatea față se studiul de adâncime dedicat traseului estetic al unor artiști ai scenei, de vârste și orientări estetice și stilistice diferite, fiecare emblematic însă pentru o anume direcție specifică teatrului românesc din ultimii cincizeci de ani. După cum lesne se va putea observa din sumar, există în selecția de față o pluralitate de tendințe și voci, unele cu predispoziții teoretice mai marcate, altele cu mai vădite disponibilități analitice ori sintetice. Unul dintre punctele majore de confluență a acestor trăsături personale (dincolo de stilul inconfundabil al fiecărui autor în parte) este conștiința interdisciplinarității. Cel de-al doilea punct de conjuncție al volumului este orientarea către o structură preponderent monografică, perspectivă care vine să umple, fie și parțial, un gol în oferta editorială cu potențial bibliografic, în spațiul academic și teatral românesc.

Volumul antologhează patru studii analitice dedicate regizorilor români contemporani din diverse generații: Radu Penciulescu, regizor de talie internațională și șef de școală în câmpul educației teatrale (autor drd. Gelu Badea, regizor), Aureliu Manea, unul dintre cei mai novatori regizori ai deceniilor șase și șapte, el însuși teoretician al regiei (autor drd. Narcisa Pintea), precum și mai tinerilor regizori de prestigiu național și internațional Radu Afrim (autor Andreea Duda, masterand) și Radu Alexandru Nica (autor Ivona Vîstraș, masterand). Celor patru studii li se adaugă un original proiect de cercetare comparativă a raporturilor dintre textul

clasic *O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale și transpoziția acestei piese în opera celebrului compozitor Paul Constantinescu, o bijuterie de patrimoniu atât de rar interpretată, atât de puțin studiată.

Ceea ce e, adesea, incomod în spațiul românesc, în exercițiul faptelor de cultură, e senzația de netemeinicie. Cum, pe de altă parte, trebuie să recunosc că, înfruntând enorme dificultăți și privațiuni, există oameni în care nevoia de temeinicie, de program și de construcție (individuală, instituțională sau ambele), pusă la lucru de ani buni, mă poate contrazice. Cei cinci autori de mai sus, și încă unii asemenea lor, reprezintă tot atâtea exemple care merită urmate și, probabil, vor fi. Măcar în domeniile pe care le frecventez, unele ca diletant, altele din necesități profesionale, aș putea desemna oameni-lucrare față de care admirația mea recunoscătoare e obligată să recunoască fundamentele solide, metoda și viabilitatea proiectului. Sper într-o Românie culturală a răbdării generoase și a arhitecturilor rezistente, cuviincios recompensate. O Românie cu dicționare, cu monografii, cu studii informate și inteligente, cu grupuri solidare care să pună umărul pentru proiecte iubite și necesare. O Românie care să poată ține piept, astfel, României de sticlă a celor câteva zeci de televiziuni cu eroi de mucava, starlete de silicon și editorialiști justițiari de vodevil. Să fie o speranță deșartă? Pariez că nu….

Miruna Runcan

GELU BADEA

Spectacologia lui Radu Penciulescu și *primatul* actorului. Recuperări

Scurtă introducere

Într-un articol scris de către Valentin Silvestru („Călătoriile lui Radu Penciulescu", *Săptămâna culturală*, 13 martie 1970) acesta spune despre Radu Penciulescu: „pleacă mereu din București, unde, nu știu cum se face, nu prea are ce face".

Într-adevăr, după directoratul de la Teatrul Mic, Radu Penciulescu se retrage la Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale" de la București; începe o serie de montări în țară și realizează controversatul spectacol cu „Regele Lear" de W. Shakespeare la Teatrul Național „I. L. Caragiale" București. Tot Valentin Silvestru ne oferă informația care demonstrează preocuparea lui Radu Penciulescu pentru textele valoroase, care vor deveni importante, din literatura universală. În același material este strecurată informația cum că regizorul realizează prima montare cu „Woyzeck" de G. Büchner, dar și prima montare cu „Iona" de Marin Sorescu la Paris[1].

Într-un dialog purtat cu George Banu[2] („Teatrul sub comunism și mai încoace", Dosar Dilema, *Dilema Veche*, VII/345, p. VIII) Radu Penciulescu mărturisește, după cum amintește și în interviul din 2009, că plecarea de la direcția Teatrului Mic a avut loc ca urmare a evenimentelor ce s-au petrecut în anul 1968. A conduce un teatru devenea o activitate care nu-l mai „seduce" și dorește să-și pună în aplicare planurile de călătorie, de reinventare a propriei personalități artistice, de reînnoire necesară. De altfel, plecările, căutarea unor locuri și spații în care să se poată exprima liber, învestirea acestora cu rangul de loc teatral, definirea călătoriei ca motor obligatoriu al regăsirii de sine a artistului, îl vor defini pe Radu Penciulescu în întreaga sa carieră de regizor, dar și după ce hotărăște în 1984 să nu mai monteze, dedicându-se în întregime pedagogiei de teatru.

---

1 Informația, apărută în *Săptămâna culturală* din data de 13 martie 1970, a fost verificată prin preluarea unei informații dintr-un interviu cu regizorul Alexa Visarion de la Televiziunea Română.

2 22 august 2010, la La Bachellerie.

Plecarea de la conducerea Teatrului Mic este urmată de realizarea unor spectacole „peste tot”: „Dansul sergentului Musgrave” de J. Arden, la Târgu Mureş[3] (1969), „Woyzeck” de G. Büchner, la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț (1970), „Regele Lear” de W. Shakespeare, la Teatrul Național București (1970), „Cei din urmă” de M. Gorki la Televiziunea Română[4] (1972) și „Vicarul” de Rolf Hochhuth, la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra” (1972). Anul 1971 este dedicat deplasărilor în străinătate: spectacolul „Regele Lear” întreprinde un turneu la Roma, Florența, Milano și altul la Belgrad. După spectacolul realizat la Televiziunea Română, următoarea montare propusă de către Radu Penciulescu are loc la „Royal Lyceum Theatre”[5] din Edinburgh, Marea Britanie, în 1973. Începea astfel, o frumoasă și lungă carieră internațională despre care vom vorbi într-un capitol separat al acestei lucrări.

Un alt episod din cariera lui Radu Penciulescu, care are loc după plecarea de la conducerea Teatrului Mic, este numirea forțată la conducerea Direcției Teatrelor din Ministerul Culturii. Nu avem informații care să ne facă o imagine a activității sale în această funcție. Știm sigur că, din această poziție, a reușit să salveze spectacolul lui Aureliu Manea realizat de către acesta la Sibiu[6].

George Banu spune, în interviul despre care aminteam mai sus, despre spectacolele post Teatrul Mic, reiterând năzuințele lui Penciulescu privitoare la modalitatea de lucru, că „debordează de o vitalitate nemaiîntâlnită, de o energie nouă” și aduce aminte despre dezbaterea democratică ce a urmat montării cu „Regele Lear”, la inițiativa lui George Ivașcu[7], dezbatere care, pentru Banu, este „poate ultimul conflict eroic dinaintea nopții care se așterne peste cultură și teatru odată

---

3 Această montare are o poveste foarte frumoasă: întorcându-se, împreună cu Mihai Dimiu, de la Constanța, unde vizionase un spectacol de licență, Radu Penciulescu rămâne în Gara de Nord pentru a „încerca” o vodcă la restaurantul gării; citind un ziar, află despre tulburătoarea întâmplare petrecută la Praga (imolarea lui Jan Palach) și hotărăște să plece imediat din București simțind că trebuie să acționeze; părăsește orașul cu primul tren și ajunge la Târgu Mureș, ajunge la Teatru și se întâlnește cu Tompa Miklos; la întrebarea acestuia „Ce faci aici, Radu?” Penciulescu îi spune că a venit să facă un spectacol; „Atunci să-ți programăm repetiții de mâine dimineață, Radu!”. Întâmplarea mi-a fost povestită de către Radu Penciulescu în timpul repetițiilor de la T.N.B. din noiembrie 2009. La această mărturie au fost de față Valeriu Grama, fostul director de la Cassandra, și regizorul Marius Costache.

4 Spectacolul, ultimul realizat de către Radu Penciulescu în România, a fost posibil datorită invitației lui Dinu Săraru, care, va succeda lui Radu Penciulescu mulți ani la conducerea Teatrului Mic.

5 Radu Penciulescu montează aici *Woyzeck* de G. Büchner.

6 Aureliu Manea a fost studentul lui Radu Penciulescu. El a realizat la Sibiu un spectacol cu piesa *Rosmersholm* de H. Ibsen. Informația apare în interviul din 22 august 2010.

7 George Ivașcu (1911–1988) autor și publicist român comunist. Membru al PCR încă din perioada de ilegalitate a acestuia, a fost implicat, în 1948, în procesul grupului Lucrețiu Pătrășcanu și condamnat mai întâi la moarte, apoi la temniță grea, pentru ca în 1954, după revizuirea procesului, să fie declarat nevinovat și eliberat. S-a făcut remarcat ca redactor-șef al revistei „Contemporanul”(1955–1971), redactor-șef al revistei „Lumea”(1963–1966), și ca director al revistei „România literară”(1971–1988), dar și ca șef al Catedrei de istoria literaturii române (1958–1968).

cu tezele din iulie”[8]. Vom reveni la această dezbatere în momentul în care vom analiza spectacolul realizat la Teatrul Național București, singurul montat de către Penciulescu în această instituție până la plecarea sa din România.

Woyzeck sau desființarea ideii de „regizor făcător de spectacole”

„Fugind” din București Radu Penciulescu pune în scenă la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, în premieră națională, „Woyzeck” de G. Büchner. Spectacolul, care a avut premiera la data de 28 februarie 1970, punea în valoare textul unui autor care fusese descoperit în România de către Liviu Ciulei, regizor care a montat pentru prima dată în teatrul românesc „Leonce și Lena” pe scena Municipalului bucureștean. Montarea de la Piatra Neamț se înscrie în programul lui Penciulescu, început la Teatrul Mic, care presupunea montarea unor texte importante în premieră națională.

S-a spus, se spune și se va spune totdeauna despre Radu Penciulescu, regizorul și animatorul, că a așezat în mijlocul preocupării sale arta actorului, mai mult decât arta regizorului. Penciulescu mărturisește singur: „Eu am fost animat mai mult de plăcerea de a reuni oameni, mai degrabă decât de a realiza o operă. Eu am iubit actorii.”[9] Penciulescu a fost și este un regizor care a iubit actorul. Spectacolul de la Piatra Neamț este grăitor pentru afirmația anterioară. Toate cronicile și interviurile care au apărut, în publicații locale sau centrale, au fixat pentru totdeauna rolul de antrenor, de îndrumător, de potențator al capacităților creatoare ale actorului, rol pe care Radu Penciulescu și-l exercita mai mult decât își exercita calitățile de creator de spectacol, dar și modul în care Penciulescu valorizează arta actorului pornind de la ideea că actorul este în primul rând un artist antrenat și pregătit să răspundă oricărei sarcini care i se solicită decât un artist care se bazează pe talent, această categorie imponderabilă, nemăsurabilă și fără o determinare precisă. Toate acestea amintesc de programul lui Ion Sava, regizorul de numele căruia se leagă, după părerea mea, direcția pe care s-a dezvoltat arta teatrală românească până astăzi. Vom vedea mai departe că *regizorul* Penciulescu nu va încerca în niciun moment să fie mai mult decât și-a propus încă de la înființarea Teatrului Mic adică, așa cum arătam, un personaj care a făcut posibile spații și timpi în care „o calitate umană să se arate”[10].

De foarte multe ori, acest „a iubi” a fost confundat cu alte dimensiuni ce marchează arta teatrului. Pentru regizorul Penciulescu această sintagmă s-a descărcat și s-a împlinit în apropierea sa, caldă și permanentă, de arta actorului, apropiere ce prindea contur în participarea sa activă, vie și continuă la dezvoltarea mijloacelor

---

8 În interviul realizat de George Banu. „Teatrul sub comunism și mai încoace” . Dosar Dilema. *Dilema Veche*. VII/345. p. VIII.

9 *Idem*.

10 *Idem*.

și dimensiunilor creatoare ale actorului, în înțelegerea trecută dincolo de limitele talentului, cum arătam mai sus, pentru profunzimea și fragilitatea personajului actor, dar și pentru dinamica acestor calități, căci, după părerea mea, fragilitatea și profunzimea actorului, nu lipsite de nuanțe, sunt considerate calități de către Penciulescu, în grija paternă față de singura meserie care pune teatrul în valoare, deci și pe regizor, în crearea unui climat în care, repet, o calitate umană să se arate.

Trebuie să subliniez alăturarea cuvintelor „calitate umană". Noțiunea, care ne indică precis unul dintre crezurile regizorului Penciulescu și anume înlocuirea talentului cu adevărul muncii individului actor, a stimulării și scoaterii în evidență a trăsăturilor sale cele mai intime, ne oferă imaginea profundă și limpede a capacităților de bază ale actorului: actorul este, în primul rând, un om care nu deține niciun secret în practicarea meseriei sale, mai mult decât atât, actorul călătorește, de fiecare dată, pe un drum necunoscut pentru a găsi, la capătul acestuia, adevărul. Actorul realizează această călătorie în locul regizorului, întâiul său spectator, și în locul spectatorului.

Calitatea la care Penciulescu face referire în rândurile citate aici nu se poate revela publicului decât în condițiile în care actorul are *credința controlului regizoral*. Controlul este absolut necesar, afirmă mereu Penciulescu, căci talentul singur nu ar putea găsi drumul singur către rezolvarea finală a unei sarcini scenice. În acest punct Radu Penciulescu se apropie foarte mult de Ion Sava care ne-a oferit una dintre cele mai frumoase definiții a talentului: „talentul dă naștere la succese întâmplătoare, ca loteria de stat și de cele mai multe ori nu e decât o formă condamnabilă de lene"[11]. În aceeași lucrare, pentru a lămuri cât mai mult categoria nedefinită a talentului, Ion Sava spune:

> Vom încerca totuși, pentru o mai ușoară înțelegere, să comparăm talentul cu aburul ce iese din apă când este pusă în oală pe jăratic. Desigur aburul din oală se irosește și nu folosește la nimic decât să aburească pereții și geamurile. Dar dacă intervine știința, teoretică și tehnică, și pune apa într-un cazan matematic calculat cu rotițe și șuruburi, cazanul se cheamă locomotivă și aburul o mișcă cu mulți kilometri pe oră trăgând după ea multe sute de vagoane. (Sava, Ion. p. 243)

Frazele de mai sus ne arată foarte clar că talentul nu poate să fie un „mijloc teatral de interpretare".

Într-o cronică a sa („O viziune asupra lumii", *România Literară*, 12 martie 1971), George Banu arată că „Woyzeck este un spectacol al unui regizor demn ce pretinde un spectator demn". Sentimentul de demnitate i-a fost indus cronicarului, probabil, de acțiunea-imagine cu care debuta spectacolul: întreaga distribuție spăla scena ca într-un act de „rașchetare" a psihicului, un act de eliberare, cel puțin la nivel declarativ, de anulare a tentațiilor actorilor de a se plasa la un nivel superior spectatorilor. Penciulescu a militat, acesta este cuvântul potrivit, pentru un regizor care dis-

[11] Sava, Ion. *Teatralitatea teatrului*. Ed. Eminescu. 1981. București. p. 243.

pare în spectacolul pe care îl realizează și, în același timp, pentru un actor adevărat, viu, care nu deține niciun secret, cum arătam mai sus, necesar pentru desfășurarea muncii sale și care se pregătește mult, atât ca timp cât și ca intensitate, constant și conștient de necesitatea antrenamentelor. Penciulescu a impus un antrenor care se topește, în urma antrenamentului propus, în forma scenică pe care o primește rolul sau spectacolul, un conducător nevăzut, dar prezent, în fiecare moment al procesului pe care îl „administrează" în folosul și spre împlinirea sarcinilor scenice. Astfel, niciun moment dintr-un spectacol nu va fi credibil dacă nu este adevărat; forma sub care se exprimă actorul, sau regizorul nu contează atâta timp cât ceea ce rezultă din muncă este un fapt de teatru adevărat; chiar dacă la teatru se îmbină aceste două elemente, adevărul și minciuna, nu trebuie să mințim.

În acest spectacol, spațiul de joc, amplu, integrator, deschis, cuprindea întreaga sală: „pe scenă totul devine comunitate", spune Banu. Această modalitate de alcătuire a spațiului de joc, atât de des întâlnită astăzi, decorul extins în sală, intrări și ieșiri prin mijlocul publicului, a dus la o construcție a spectacolului pe cât de simplă pe atât de eficientă: participarea directă și permanentă a tuturor actorilor din distribuție la întreaga reprezentație. Participarea actorilor la întreaga desfășurare a spectacolului făcea ca aceștia să devină actori-spectatori ai propriului spectacol, ai propriei reprezentații. Actorii deveneau martori ai dramei nu doar prezentatori ai acesteia. Astfel, spectacolul devenea, după cum arată cronicarul, „ocazia unei frumoase înțelegeri a teatrului, căci spectacolul nu se mai adresează doar publicului, ci pare povestea pe care actorii și-o spun ei înșiși." Forma scenografică a spectacolului de la Piatra Neamț arată cât de mult îi iubește Penciulescu pe actori: aducându-i pe aceștia în contact cu spectatorii, în fiecare moment al spectacolului, dar și cu ceilalți actori din distribuție, regizorul realizează un contact al actorilor cu ei înșiși, cu mijloacele lor de exprimare, cu nevoia lor de a controla aceste mijloace, de a le ține în fiecare moment treze, pregătite pentru intervenția următoare, fără a mai profita de pauza dintre două intrări.

Este cunoscută legenda nemțeană despre repetițiile lui Penciulescu: acesta îi obliga pe actori, fără să țină cont de poziția lor în trupă, să spele zilnic podeaua scenei. Repet: zilnic. Această acțiune ducea, probabil, la estomparea talentului, până la eliminare, și instalarea în interiorul grupului a conștiinței că nu talentul, ci munca, duce la rezultat, fie acesta și artistic. Spun probabil, deoarece natura actorului îi oferă acestuia capacitatea de a mima până și acest act, cel al înțelegerii rostului muncii, al acțiunii, mai mult decât a talentului.

George Banu ne deschide calea imaginației spre câmpul plastic al spectacolului prezentând materialele folosite pentru realizarea costumelor arătând că acestea, de o moliciune care diminua „rigiditatea cromatică", completează fericit în plastica simplă a spectacolului spațiul în care sunt purtate. Spațiul devenea astfel un „jur-

împrejur”[12] în care costumele evoluează. Acest procedeu, mai mult decât o credință artistică, chiar un element al unei poetici regizorale, fusese întrebuințat și în montările de la Teatrul Mic și va putea fi observat și în următoarele montări, până la plecarea definitivă din România.

Jocul actorilor este, pentru Banu, determinat de „erotismul condensat” din interpretarea lui Carmen Galin și al lui Mitică Popescu, pe care îl opune „metaforelor fiziologice” identificate în spectacolul lui Liviu Ciulei, „Leonce și Lena” de la Teatrul Bulandra, pe un text al aceluiași autor.

Autorul materialului nu încheie fără să amintească despre faptul că Radu Penciulescu realizează în spectacolul de la Piatra Neamț imaginea coerentă a lumii, în care „tragedia se datorează doar omului”, într-un spectacol construit „cu severitate”, reușind să se pună în evidență „o lume austeră, un mecanism kafkian fără accente expresioniste”.

Într-un interviu realizat cu Radu Penciulescu de către Cristian Livescu („Este momentul să desființăm idea de regizor ca făcător de spectacole”, *Supliment Ceahlăul*, aprilie 1970) regizorul afirmă, aproape programatic și pentru prima dată atât de vehement, forma liberă de spectacol pe care începe să o practice după plecarea de la conducerea Teatrului Mic. Penciulescu spune răspicat, cum o va face din acest moment de foarte multe ori, că nu-și iubește spectacolele, că nu ține decât la ultimul spectacol, dar aceasta doar până când „îl masacrez și pe acesta”[13].

Interviul face un portret al *regizorului de teatru* Penciulescu prin chiar vocea lui Radu Penciulescu. Vorbind despre meseria pe care o practică, Penciulescu amintește că regizorul este un purtător de sentimente, de dureri și de experiență și că autoritatea regizorului devine stabilă doar atunci când acesta și-o va reprima, și-o va ucide. Întrebat fiind ce a asimilat și ce nu teatrul românesc în ultimii ani prin apariția pleiadei de regizori „foarte consecvenți în opinii și exigenți în alegerea repertoriului”, Radu Penciulescu deschide prin răspunsul său o cutie a Pandorei pe care nimeni nu a mai avut vreodată curajul, mai bine zis luciditatea, de a o deschide: pentru început regizorul arată că nu se știe niciodată ce s-a asimilat și ce nu la un anumit moment în teatru, apoi el desființează legenda regizorului consecvent afirmând că, în esență, consecvența este o formă de lipsă de exigență:

> Consecvența cea mai serioasă a regiei ar fi să renunțe la însăși consecvența ei și să elibereze cât mai des și cât mai mult impresiile proaspete-un lucru foarte greu, pentru că una din trăsăturile intime, de structură, ale lipsei de disponibilitate este să teo-

---

[12] Noțiunea aparține autorului acestor rânduri și a apărut în lucrarea care a însoțit spectacolul de licență „Așteptându-l pe Godot” de Samuel Beckett, realizat la Teatrul Național Cluj și care a avut premiera la dat de 16 decembrie 1997. Lucrarea poartă titlul „Absurdum est credere” .

[13] Această afirmație întărește credința regizorului, enunțată cu câțiva ani înainte în articolul „Puterea de a nu te crampona de forme pe care tu însuți le-ai născut”, în „Fișe pentru o istorie contemporană a teatrului românesc”. *Teatrul*. nr. 12. dec.1967., și anume că ceea ce nu face parte din spectacol nu trebuie să apară în spectacol.

> retizeze disponibilitatea. A fi permanent disponibil înseamnă a nu avea conștiința noului, ca un fapt ce se petrece sub ochii tăi, ci a trăi noul ca și cum l-ai observa, a zbura nu cu sentimental cu care piloții zboară, știind că zboară, ci a zbura cu inconștiența cu care pasărea zboară, fără să știe că zboară.

Rândurile citate mai sus ne prilejuiesc întâlnirea cu încă un prag ce definește poetica regizorală Penciulescu: renunțarea la consecvență ca element de descriere a unei modalități de a ființa în și pentru teatru și păstrarea în permanență a capacității de a discerne între întâmplător și programatic, între responsabilitățile noastre ca speță umană și ca grupuri, colectivități. Această teorie, pornită odată cu „Dansul sergentului Musgrave”, continuată cu „Woyzeck” și desăvârșită în „Regele Lear” se va defini treptat și se va autonomiza până la urmă în modul exemplar în care spectacolele lui Radu Penciulescu devin accesibile și în același timp de nepătruns. Toate acestea ar trebui să se concretizeze în ușurința cu care trecem din teatru în stradă și invers; din teatru în proză și din proză în teatru cântat; din teatru cântat în literatură și din literatură în observarea scenelor impresionante și importante pe care le putem vedea pe fereastra trenului când facem o călătorie, iar după ce vom fi parcurs drumul propus să transpunem sub o formă gravă sau optimistă ceea ce înseamnă diversitatea vieții și experiența acumulată astfel.

Autorul acestui material ne trimite apoi la dorința primă a regizorului, la dezideratul său cel mai de preț, anume că spectacolul urmărește „problema descoperirii actorului în libertatea sa firească, mai puțin în tehnica sa profesională, în *talentul* său (cuvântul devine din ce în ce mai urât!)”. Actorul care întruchipează personajul nu trebuie să fie un „difuzor” al autorului, „un fel de poștaș care duce scrisorile”, și nu trebuie să ne oprim din acțiunea de desființare a „actorului difuzor” și de transformare a acestuia într-un „organism viu și receptiv, îndurerat și cu ochii deschiși, rămas numai carne vie, care simte în viscerele sale, în derma sa, încărcătura electrică emisă de autor”, păstrând intactă cantitatea de adevăr pe care suntem obligați să-l prezentăm în spectacol. Cuvintele lui Penciulescu sunt aceleași cu ale colegului său de clasă, Lucian Pintilie, care întrebat fiind ce contează pentru el atunci când montează un spectacol, textul sau personalitatea regizorului, răspunde: textul, privit cu maximă personalitate. Căci Penciulescu nu reproduce texte in spectacolele sale ci, cu o privire lucidă și personală, reinterpretează filonul de energie emis de către autor prin cuvintele sale și îl recompune, îl reinvestește cu valoarea actului scenic, fără să schimbe prin spectacol încărcătura electrică emisă de către autor. Astfel, actorul nu mai este poștașul care livrează sentimente, el devine un organism viu și conștient de rosturile sale scenice.

De aceea, propunerile spectaculare pe care Radu Penciulescu le va face, chiar și cu „Woyzeck”, sunt forme libere de comunicare între actor și spectator. Penciulescu afirmă, cu privire la acest spectacol, că acesta nu înseamnă regie, text și actori; spectacolul de la Piatra Neamț este o formă de a violenta o adunare de oameni.

Unul dintre cele mai importante materiale scrise după ce Radu Penciulescu montează „Woyzeck" este cel publicat de către Mihai Nadin („Woyzeck, două spectacole acute", *Astra*, aprilie 1970). Acesta face o paralelă, între spectacolul realizat la Piatra Neamț și spectacolul realizat la „Deutsches Schauspielhaus" din Hamburg de către Niels Peter Rudolf, tocmai pentru a pune în valoare „metoda" lui Radu Penciulescu. Astfel, spațiul de joc, la Penciulescu, este perpendicular pe sală, pătrunde în sală, iar la Rudolf este paralel cu sala, compus dintr-o pânză uriașă; modul de alcătuire a spațiului în spectacolul german deschidea imagini explozive, pe când în spectacolul românesc imaginile impuneau rigoare și „asceza ritualului" scenic; în spectacolul german totul era expus, lumea prezentată era expusă, în spectacolul nemțean povestea pătrundea în sală, spectatorii intrând în lumea propusă.

Toate acestea cuantifică fără greș cantitatea de implicare a regizorilor, participarea activă a acestora la actul construcției scenice, împreună cu actorii, sau scenografice și nu numai; în timp ce Rudolf era prezent la modul agresiv, de la imaginile create și până la modalitatea de lucru cu actorii, Radu Penciulescu se sustrăgea acestei participări mulțumindu-se cu rolul său de conducător al procesului scenic, de stimulator al creației actorilor și de ghid în necunoscut, pentru a ajunge prin actor la ideile ce trebuie comunicate, la imaginile ce se întrupează prin prezența actorilor și a cuvintelor ce pot genera imagini. Comentând modalitatea de lucru cu actorii, Nadin amintește de jocul interpreților din rolurile principale: Mitică Popescu, cel care îl interpreta pe Woyzeck la Piatra Neamț, este „luminos și firesc", în timp ce Fritz Leichtenhan, la „Deutsches Schauspielhaus", este mai degrabă un „fruct al vieții ordonate în fața noastră", dezvăluit, cum spuneam mai sus, expus. Carmen Galin o interpreta pe Marie în spectacolul lui Penciulescu, iar în spectacolul lui Rudolf interpreta era Angela Schmidt; prima dezvăluia o „senzualitate aspră" în timp ce actrița germană se folosea de „o intonație tristă, epuizată" etalând o predispoziție maternă ce dezvăluia o Marie care citise, văzuse și trăise un Woyzeck.

În spectacolul de la Piatra Neamț atmosfera de pe scenă se prelungea spre sală, în mijlocul publicului, simțindu-se chiar și tensiunea și bucuria căutărilor actorilor din timpul repetițiilor, caracterul acut al spectacolului fiind perceput ca o „continuitate a îndeplinirii actului teatral". În același timp, caracterul acut al spectacolului de la Hamburg era dat de „acuzarea" ce se petrecea pe scenă și de „provocarea" care pornea de pe scenă, din spațiul creatorilor, spre conștiința spectatorilor. La Penciulescu conștiința spectatorilor era stimulată prin participarea directă până la identificarea cu personajele, pe când la Rudolf spectatorii erau invitați să analizeze desfășurarea de pe scenă de la distanță.

Pentru cronicar „Radu Penciulescu este un regizor ce întruchipează nemulțumirea creatoare, ca semn unic și obligatoriu al tinereții și ea, care se exprimă în acte de protest artistic față de rutină, conformism, platitudine." Concluzie mai mult decât

onorantă. Regizorul Radu Penciulescu a reușit și cu acest text, devenit spectacol, plin de ură și de violență, să desăvârșească rostul său de regizor care deschide căi spre mințile spectatorilor și mințile spectatorilor să le îndrepte, fie și pentru câteva ore, spre locuri de unde se pot trage semnale de alarmă:

> Piesele acestea bazate pe ură și violență – așa cred eu acum – mi-au fost comandate de timp. Ca și cum eu eram acela care-l ascultam și lucram sub comanda lui. Eram agentul său. Și sub forța acestui impact nu făceam decât să-mi spun și să repet că *timpul speranței a trecut*.[14]

Ana Maria Narti publică un material amplu („Patima lucrurilor simple”, *Contemporanul*, 13 martie 1970) în care analizează realizarea Teatrului Tineretului din Piatra Neamț. Titlul articolului scris de către Ana Maria Narti definește, chiar și inconștient, una dintre direcțiile teatrului „practicat” de către Radu Penciulescu: simplitatea expresiei scenice în raport cu intensitatea ideilor transmise. Vectorul de atenție al montării a devenit simplitatea și găsirea puterii teatrului în simplitate. Narti arată că primul strat al simplității este simplitatea trăită, ca miez al spectacolului. Apoi, ca și în comparația cu spectacolul de la Hamburg, atenția ne este îndreptată către o „neîntreruptă dezbrăcare a situațiilor, acțiunilor, relațiilor, de tot ce le-ar putea îmbâcsi realitatea omenească.” Acest fapt, ca parte a intervenției regizorului în procesul de construcție a rolului, alături de actor, duce la esențializare și esențializarea este una dintre preocupările regizorului Penciulescu. Pentru regizorul Penciulescu, simplu nu va fi niciun moment egal cu sărac. Simplu este sinonim cu viu, cu reacția elementară, iar metafora ia naștere prin senzație. Lucrul cu actorii a dus la eliberarea de stingheritoarea falsitate ce apare din tipul de raportare spațială propusă; astfel, mișcarea actorilor printre spectatori a devenit aproape necesară și acceptată fără rezerve atât de către interpreți cât și de spectatorii ce deveneau interpreții spectacolului la care erau martori. Ana Maria Narti definește aici, într-o manieră aproape filosofică decorul, spațiul propus de către regizorul Penciulescu: „decorul este numai o cutie de rezonanță, un mediu vizual compus pentru a primi mișcările.” Această concluzie, care face referire la scenografia spectacolului de la Teatrul Tineretului Piatra Neamț, nu face decât să întărească ceea ce Penciulescu afirmă cu fiecare spectacol pe care îl propune: principala preocupare a regizorului trebuie să fie actorul și procesul de impunere a spectacolului prin acesta, mai apoi ambalajul în care este împachetat spectacolul; spațiul care primește mișcările actorului nefăcând altceva decât să ajute la scoaterea în evidență a actorului ca unic element viu al spectacolului.

---

[14] În interviul realizat de George Banu. „Teatrul sub comunism și mai încoace”. Dosar Dilema. *Dilema Veche*. VII/345. p. VIII.

Ana Maria Narti încheie spunând că, spectacolul devine, prin tot ce exprimă actorii lăsați liberi[15] de către regizor, un act de cunoaștere, mai mult, „un act de umilință în fața vieții". Actul de umilință se împlinea prin închiderea cercului ce începea cu spălarea scenei și se sfârșea cu invitația adresată spectatorilor de a nu mai fi spectatori.

Directorul de la Teatrul de Comedie, Andrei Băleanu, vede în montarea de la Piatra Neamț un adevărat eveniment („Pe scena Teatrului Tineretului, *Woyzeck*, un eveniment al actualei stagiuni", *Ceahlăul*, 3 martie 1970). Două sunt dimensiunile ce transformă spectacolul într-un eveniment: maturitatea gândirii teatrale, a regizorului împreună cu ansamblul nemțean, și ancorarea la cele mai noi și actuale tendințe ale teatrului contemporan. Bineînțeles că Andrei Băleanu face referire la spectacolele care au fost prezentate cu prilejuri diferite pe scenele din România, în special la spectacolul lui Peter Brook: „Regele Lear" de W. Shakespeare realizat la „Royal Shakespeare Company".

Alte cronici, prea puțin importante, apărute în acea perioadă, oferă date despre spectacol și despre modalitatea de lucru a regizorului Radu Penciulescu: Iulian Albu („Pregătiți-vă să jucați în Woyzeck", *Ceahlăul*, 22 februarie 1970), Sebastian Costin („Woyzeck de Georg Buchner la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț", *Scânteia tineretului*, 4 martie 1970), Anca Brateș („Teatrul Tineretului din Piatra Neamț. Woyzeck de G. Buchner", România liberă, 11 martie 1970), Aurel Storin („Profil Radu Penciulescu", *Antract*, *Informația Bucureștiului*, 2 septembrie 1970) realizează împreună portretul regizorului spectacolului prin intermediul muncii sale la scenă, a contactului acestuia cu actorii: intervenții rare în repetiții și doar când replicile erau spuse fals, introducerea spectatorilor în spectacol, desfășurarea unor scene în sală, angajarea estetică și filtrarea acesteia prin atitudine politică, luciditatea spectacolului prin „consecvență și realism în detrimentul nebuniei", rigoare, rolul costumelor în spectacol, „arta de a lua în serios lucrurile care nu par atât de serioase", intențiile născute firesc din claritatea faptului teatral propus, apropierea de teatru nu de cuvinte etc.

Decepția Echipei Sau „Balul Hoților"

Radu Penciulescu realizează la Piatra Neamț un al doilea spectacol, „Balul hoților" de J. Anouilh, după ce realizase „Woyzeck", spectacol ce are premiera la data de 27 decembrie 1970. Spectacolul dezamăgește, iar cronicile par să ne spună, printre rânduri, că acest spectacol, deși realizat pe un text al unui mare autor, a fost prețul pe care a trebuit Penciulescu să-l plătească pentru a monta textul lui Büchner.

[15] Ca și alți cronicari care au comentat reprezentațiile cu „Woyzeck", Ana Maria Narti presupune, sau prezintă acest fapt în urma discuțiilor cu actorii, că regizorul a recurs la o reducere a indicațiilor tocmai pentru a lăsa actorilor libertatea devenirii, pe scenă, prin ei înșiși.

În cronica sa („Pe scena Teatrului Tineretului *Balul hoților* de J. Anouilh", *Ceahlăul*, 12 mai 1971) Cristian Livescu lansează o teză care, pentru unii, a fost colacul de salvare a lui Radu Penciulescu: spectacolul reprezintă curajul „magului" de a monta o piesă de duzină. Penciulescu însuși spune despre spectacol că este un „pahar de citronadă într-o zi de vară". Apărarea lui Penciulescu a continuat arătându-se că spectacolul reprezintă o farsă a trupei nemțene cu „un plus de Radu Penciulescu" și asta pentru că, prin munca actorilor împreună cu maestrul, se ajunge la o performanță fără precedent: „la o piesă cu hoți li se fură spectatorilor râsul din faringe."

„Nu recunoaștem pe Radu Penciulescu pe care îl cunoaștem!" strigă „disperat" Florin Tornea („Turneul Teatrului din Piatra Neamț", *Scânteia*,1 februarie 1971).

Valentin Silvestru („Turnee în București: Teatrul din Piatra Neamț", *România Literară*, 4 februarie 1971) ne transmite până astăzi că „reprezentația a însemnat, cu toată părerea de rău, o decepție."; conform părerii cronicarului asistăm la „un spectacol al stărilor sociale ce se pot schimba oricând între ele".

Aurel Bădescu ne comunică părerea sa: „Cel care și-a pierdut vremea cu piesa a fost Radu Penciulescu." („Harap Alb, Balul hoților", *Contemporanul*, 23 ianuarie 1971). Cronicarul încheie arătând că spectacolul i se pare o glumă scenică.

Concluziile ce se desprind după vizionarea acestui spectacol aflat în turneu la București sunt de natură să ne arate intransigența criticii noastre și dorința de continuitate în realizarea actului scenic. Astfel, sunt evidențiate următoarele cerințe: continuitatea la nivelul artistic odată cucerit[16], înfrânarea dorinței de a prezenta spectacole oricum[17], evitarea actului gratuit pe scenă[18] etc.

Totuși, așa cum Cristian Livescu găsește motivațiile acestei montări, cel care îl va apăra pe Radu Penciulescu este Ion Cocora, care ne trage un semnal de alarmă cu privire la faptul că „nu îngăduim nimic artiștilor autentici". El încheie arătându-ne că spectacolul este realizat cu mult amuzament și detașare, iar noi am fost cu toții martorii farsei jucate de Penciulescu.

Ceva rău poate deveni ceva bun

La Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra", Radu Penciulescu își continuă programul prezentării unor texte necunoscute publicului românesc. Regizorul propune o montare cu textul „Vicarul" de Rolf Hochhuth; spectacolul a avut premiera la data de 17 februarie 1972, Penciulescu fiind, în același timp, și autorul adaptării textului și scenograful spectacolului. Despre acest spectacol Radu Penciulescu scrie și publică un material care ar fi trebuit să lămurească demersul său artistic („Teatrul ca

---

16 Tănăsescu, Viorica. „Două concluzii după un turneu". *Scânteia Tineretului*. 29 ianuarie 1971.

17 *Idem*.

18 Cocora, Ion. „Balul hoților". *Tribuna*. 11 martie 1971.

relație". *România literară*. 23 mai 1972.)."Demascarea crudă, violentă, prin intermediul perspectivei istorice" este ceea ce îl preocupă pe regizor, iar de aici până la a revela spectatorilor pericolul ignoranței, al spatelui întors semenilor noștri, al ochilor închiși în fața faptelor care ar trebui să ne facă să strigăm, să acționăm, și al urechilor care nu mai aud strigătele celor care au nevoie de noi nu mai era decât un pas. Toate acestea vor fi dublate de dorința regizorului de a lupta cu propriul narcisism, chiar dacă această luptă este grea. „Montez spectacole care-mi ajută să săvârșesc un act de obiectivare", fără a forța niciun moment prezența regizorului în spectacol, spun eu, iar Penciulescu face din aceste cuvinte un principiu al unei poetici regizorale la care nu sunt mulți cei care au aderat, căci obiectivarea regizorului, pentru împlinirea rostului său scenic, contrazice într-o manieră copleșitoare un alt mare și unic principiu al artei teatrului: teatrul nu păstrează în memoria sa decât pe cei care, chiar lipsiți de originalitate, forțează limitele de expresie scenică, și nu numai, printr-un demers violent prin strălucire, dar nu la nivelul ideilor, printr-un ambalaj ce transformă această artă în ceva care ține de comercial și nu de artă. Dorind, deci, să nu atragă atenția, Penciulescu, foarte atent la piesele noi, realizează la nouă ani de la premiera absolută a piesei „Vicarul", un spectacol lipsit de artificii teatrale, supunând atenției un text copleșitor într-un spectacol de o severitate inteligentă.

Spectacolul, însă, stârnește atacurile belicoase ale lui Radu Popescu. Nu cunosc de ce, de-a lungul carierei lui Radu Penciulescu în România, acest cronicar aservit puterii comuniste[19] a găsit de cuviință să-l atace de fiecare dată când ieșea la rampă o nouă premieră semnată de către Penciulescu. De altfel, în timpul directoratului lui Penciulescu de la Teatrul Mic, Radu Popescu este singurul cronicar care a contestat cu fiecare prilej demersurile lui Penciulescu, minimalizându-le și așezându-le, de fiecare dată, la coada întâmplărilor din teatrul românesc. Cu toate acestea, după cum vom vedea în continuare, cronicile lui Radu Popescu, tendențioase și vădit lipsite de argumente, pot să fie martori tăcuți ai încercării mele de a demonstra teza pe care am enunțat-o aici: toate spectacolele lui Penciulescu așează în mijlocul preocupării regizorului, actorul.

Într-o cronică (Popescu, Radu. „Vicarul de Rolf Hochhuth la Teatrul *Lucia Sturdza Bulandra*". *Cronici Dramatice*. Ed. Eminescu. București. 1974. p. 135–139) după o amplă analiză a textului, analiză care fixează pentru cititor problematica abordată de către Rolf Hochhuth, cronicarul trece la atac. După părerea sa, textul, tradus de către Florin Tornea, a pierdut în semnificație prin „colaborarea la *versiune* cu Radu Penciulescu"[20]. Popescu ține să arate că ceea ce contează este textul și că „nici un

---

[19] Popescu, Radu. *Cronici dramatice*. Ed. Eminescu. București. 1974. passim.

[20] *Ibidem*. p. 138.

spectacol nu va egala emoțiile pe care le dă lectura, și orice spectacol va fi numai ilustrativ".[21]

Cât se poate de adevărat. Niciodată experiența lecturii nu poate fi înlocuită de nici o altfel de activitate intelectuală recreativă; dar, în acest caz, este vorba despre un text destinat scenei, iar acesta nu poate deveni teatru decât prin transpunerea sa pe scenă, prin explicitarea sa în imagini, culori, volume, prezența actorului, spațiu sonor și, obligatoriu, o șansă pentru a fi reprezentat. Nu putem transfera opera literară în spectacol păstrându-i valoarea de operă literară. De aceea cred că fraza care urmează devine doar un atac gratuit la adresa unui regizor care nu și-a propus să sprijine cu orice preț, ci, mai degrabă, să valorifice acel fior adevărat al textului, care poate deveni teatru.

Radu Popescu spune: „Opera care, prin natura ei, și prin scopurile ei, nici nu cere, în orice caz nu impune în primul rând, spectacolului virtuți de artă teatrală: e dincolo de acestea."[22] Interesant de confuz. Confuzia pe care Popescu o induce cititorului nu este nici de natură literară și nici de natură teatrală, acesta dovedește doar că se află în treabă, „lămuririle" nu fac decât să ne stârnească un zâmbet. Are dreptate domnul Popescu, dar opera despre care face vorbire aici este o abstracțiune, iar Penciulescu realizează un spectacol care există pe scenă, se dezvăluie spectatorului care, chiar dacă cronicarul nu crede, a venit la teatru ca să vadă un spectacol și nu să citească o operă care, cum spune, nu impune spectacolului virtuți de artă teatrală. Atunci, care ar trebui să fie virtuțile unui text destinat scenei? Ne bucură faptul că, după atâta timp deslușim, printre rândurile lui Radu Popescu, admirația reținută pe care o nutrea pentru regizorul Penciulescu și, în aceeași măsură, pentru demersurile sale regizorale. Să continuăm, însă.

„Ceea ce caracterizează, în ansamblu, spectacolul, este inegalitatea sa, trecerea bruscă de la momente excelente [...] la momente mediocre, când nu chiar dezastruoase [...]."[23] Există posibilitatea ca observațiile cronicarului să fie pertinente, mai mult chiar să conțină o cantitate de adevăr pe care nu îl putem ignora. Nu pot să iau în considerare, însă, rândurile de mai sus în condiția în care am citit și alte cronici, ale aceluiași cronicar, care analizau producțiile lui Penciulescu.[24] Mă limitez în a arăta aici că nu a fost realizat, până în prezent, spectacolul de teatru perfect și că, regizor fiind, pot recunoaște în rândurile de mai sus construcția unui spectacol care are momente, scene chiar, care pot impresiona mai mult, care au un impact emoțional mai mare asupra publicului, după cum are și scene pe care le putem numi de trecere, asupra cărora s-a întâmplat ca Radu Penciulescu să fi zăbovit mai puțin. Nu cred, însă, acest fapt. Pentru regizorul Penciulescu nu existau și nu există scene

---

[21] *Idem.*

[22] *Idem.*

[23] *Ibidem*, p. 139.

[24] Popescu, Radu. „Richard II de W. Shakespeare". *România Liberă*. 13.10.1966.

minore, după cum nu există personaje mici[25]. „Pe cât a fost de scurtat textul, spectacolul pare încă lung, și mai poate fi strâns, și chiar scurtat."[26] Radu Popescu se contrazice din nou: apărând textul și valoarea sa înainte, se vede pus în situația de a realiza că se mai poate scurta din spectacol prin tăierea textului. Dar tocmai aceasta propunea „versiunea" lui Penciulescu: transformarea textului într-o variantă care să servească cât mai fidel sensul textului însuși. Cunoscându-l pe Penciulescu nu pot să-mi imaginez altceva.

Contradicția fundamentală pe care o săvârșește Radu Popescu apare în rândurile următoare, însă: „Totul, sau maximum, se realizează prin interpreți, a căror sarcină crește, dar se și îmbogățește, prin faptul de a încarna personaje reale, de a fi istorie vie, mai toate rolurile, chiar de mică întindere, sunt teribile: frumos lucru!"[27] Cuvintele lui Popescu nu fac decât să confirme calitățile regizorului Penciulescu. Nu ne putem imagina că actorii au construit rolurile singuri, deși, de foarte multe ori, aceștia afirmă că se salvează în spectacole; dar, în acest caz, nu putem să-i suspectăm pe protagoniștii acestui spectacol de lipsă de colaborare cu regizorul. Radu Popescu, ca și mulți alți cronicari din toate timpurile, în teatrul românesc, așează reușitele actorilor doar pe seama talentului, dar, cum arătam în mai multe locuri în această lucrare, talentul nu era prima calitate pe care o căuta și o prețuia Penciulescu la un actor. Astfel, rândurile de mai sus, completează, chiar și inconștient, portretul regizorului Radu Penciulescu.

În rolul Papei a fost distribuit G. Ionescu-Gion „actorul marilor sarcini de spirit și de idei"[28], după cum arată Radu Popescu. E foarte adevărat, Radu Penciulescu a fost și este un regizor care a „gândit", „indus" și „trasat" sarcini scenice dificile, în primul rând de idei. Radu Popescu continuă, de altfel, arătând prin două cuvinte calitatea rolului interpretat de către G. Ionescu-Gion: „Habemus papam!". Arătam în altă parte că G. Ionescu-Gion a fost adus la Teatrul Mic în timpul directoratul lui Radu Penciulescu, iar angajarea sa a făcut parte din programul de înnoire a trupei din Sărindar.

Rolul lui Gerstein a fost interpretat de către Victor Rebengiuc despre care cronicarul, în dorința sa de a minimaliza rostul regizorului, spune: „foarte, foarte bun, conținut, expresiv, sobru, trist, uman pe culmile disperării."[29] Toate aceste calități sunt asociate talentului lui Victor Rebengiuc de către cronicar, așa cum a făcut-o și în cronica scrisă după premiera absolută cu „Richard II" de W. Shakespeare, dar, după cum arătam și în analiza acestui spectacol, tot în regia lui Radu Penciulescu, toate aceste calități ale lui Rebengiuc au fost dezvoltate și îndrumate de către regizor și nu am găsit nicăieri vreo mărturie care să ne confirme faptul că interpretul

---

25 Din notițele personale de la Atelierul *Puterea legitimează?*. TNB. București. feb.-mar. 2007.

26 *Op.cit.*, p. 139.

27 *Idem.*

28 *Idem.*

29 *Idem.*

lui Gerstein ar fi realizat rolul în lipsa controlului regizoral. De altfel, numărul colaborărilor dintre Penciulescu și Rebengiuc stau drept dovadă a încrederii reciproce, a aprecierii muncii unuia pentru definirea celuilalt, ca parte componentă în realizarea spectacolului, singurul care contează, în esență.

Rolul lui Ricardo Fontana a fost adus pe scenă de către Ion Caramitru. Despre interpretarea sa cronicarul nu poate decât să afirme: „[…] la fel de bun, cu o evidentă creștere de conștiință de la moment la moment, cald și convingător, chiar și atunci când a fost foarte greșit condus de către regizor.”[30] În accepțiunea lui Radu Popescu, trăsăturile psihice ale personajului apar ca aburul din oala pusă pe foc și, într-un mod necontrolat, transmit multitudinea de idei și emoții conținute în text, fără ca un control al calităților actorului să se exercite pentru aceasta. Poate tocmai de aceea, în acest moment, când scriu aceste rânduri, Radu Penciulescu montează, la Teatrul Național București, „Macbeth” de W. Shakespeare, cu Ion Caramitru[31] în rolul principal.

Popescu nu încheie fără a face o reverență experimentatului și generosului actor Fory Etterle de a cărui talent dublat de calitatea dăruirii muncii în teatru nu mă îndoiesc nici eu: „L-am revăzut în cardinalul secretar de stat pe Fory Etterle, cu o plăcere fără umbră, în fața unui personaj rafinat, cinic, ipocrit, ductil și dur-excelent.”[32] Această apreciere îl așează pe Radu Penciulescu în poziția de învățăcel în fața lui Fory Etterle, iar Popescu face aceasta aproape cu răutate subliniind dimensiunile personajului interpretat de către marele actor și insinuând că acestea provin dintr-un „buzunar secret”[33] al lui Fory Etterle; pe regizorul Radu Penciulescu aceste considerații îl onorează, însă.

Referindu-se la rolul interpretat de către Emmerich Schäffer cronicarul spune că „a jucat bine […] un medic hitlerist plin de ură la adresa omului și insultător degradant al Științei, crud, inteligent și cinic…”[34] Materialul continuă cu aprecieri pe marginea interpretării rolurilor episodice sau de figurație pentru realizarea cărora s-au achitat „pe linia onorabilității palide”[35] Gina Patrichi, Cătălina Pintilie, Mariela Petrescu, Dorin Dron, Gh. Ghițulescu, Gh. Andreescu.

Închei analiza acestui spectacol readucând în atenție câteva rânduri scrise tot de către Radu Popescu: „Totul, sau maximum, se realizează prin interpreți, a căror sarcină crește, dar se și îmbogățește, prin faptul de a încarna personaje reale, de a fi istorie vie, mai toate rolurile, chiar de mică întindere, sunt teribile: frumos lucru!” Frumos lucru, spunem și noi!

---

[30] *Idem.*

[31] La data la care redactez această lucrare, Ion Caramitru este Director General al TNB.

[32] *Op.cit.* p. 139.

[33] Sublinierea îmi aparține și se înscrie în linia pe care Penciulescu face considerații asupra artei actorului care nu practică o meserie secretă.

[34] *Op.cit.*, p. 139.

[35] *Idem.*

După acest spectacol Radu Penciulescu nu va mai monta în România decât adaptarea pentru televiziune a textului lui Maxim Gorki „Cei din urmă”. A urmat exilul.

Ileana Popovici publică o cronică în care analizează spectacolul Teatrului Bulandra („Vicarul de Rolf Hochhuth”. *Teatrul*. Nr. 3. martie 1972). Distinsul cronicar realizează o introducere teoretică absolut necesară, introducere care fixează in timp și spațiu tema propusă de către Hochhuth. Popovici este de părere că realizarea unui spectacol cu această piesă în momentul în care ecourile premierei absolute se vor fi stins deja, este un act de răspundere artistică și civică necesare în momentul istoric care tocmai era parcurs. Cronicarul subliniază de la început modalitatea în care s-a realizat reducția textului care, dacă nu ar fi beneficiat de intervenția lui Radu Penciulescu, ar fi presupus un spectacol foarte lung: sunt eliminate momente redundante sau secundare, a personajelor, care nu reprezentau un interes major pentru regizor, cu o mare grijă pentru păstrarea clarității și cursivității textului și acțiunii, în primul rând. Ileana Popovici este de părere că odată procedându-se la adaptarea textului s-a pierdut din profunzimea acestuia și a avut loc o mutare în prim plan a accentelor care, fără tăietura textului, puteau să treacă neobservate: „evenimentele” și „concretul” devin esențiale în spectacolul de la Bulandra și transformă spectacolul într-un strigăt de durere și disperare în fața unui atât de întunecat moment din istoria apropiată. În opinia cronicarului, Radu Penciulescu a suplinit lipsa puterii de revelare a textului obținut pentru spectacol prin „intensitate emoțională”. Dar ce îmi întărește concluziile de până în acest moment cu privire la munca regizorului Radu Penciulescu este mărturia Ilenei Popovici referitoare la ruperea de un model teatral, cunoscut sau consacrat până la acel moment și propunerea a „altceva”, a unui „act de existență” ce nu poate fi cuantificat cu „instrumentele judecății estetice”. Ca în celelalte spectacole montate înainte de plecarea sa din țară, Penciulescu ne face martori permanenți ai dramei care se petrece în fața noastră prin deja cunoscute procedee: lipsa cortinei, prezența unei lumini în permanență, prezența unui grup de spectatori pe scenă tot timpul spectacolului, rostirea unor texte din sală, retragerea pe niște bănci a tuturor actorilor și venirea lor in față de câte ori este nevoie. Încercând să sintetizăm ceea ce se petrecea în acest spectacol, având la dispoziție doar aceste două cronici, putem să tragem concluzia că iluzia teatrală era în mod voit anulată. Această preocupare a lui Penciulescu devine o marcă a unei poetici regizorale.

Finalul materialului îi este dedicat lui Radu Penciulescu și metodei sale de a lucra. Analista spectacolului subliniază faptul că spectacolul de această factură nu se poate realiza decât cu îndeplinirea cumulativă a două condiții: prima, existența unui grup de actori capabili de „credință deplină” și „dăruire necondiționată” și cea de-a doua, „disponibilitatea la emoție” și „receptivitatea fără prejudecăți” a publicului. Observăm că cele două condiții se pot rezuma la antrenamentul actoru-

lui și, în același timp, la antrenamentul spectatorului[36]. Dacă actorii care au interpretat rolurile importante în acest spectacol se aflau pe trepte diferite în ceea ce privește antrenamentul lor, pentru a putea să răspundă cât mai prompt și cât mai rapid severelor carențe ale regizorului, acest fapt dând spectacolului valoare, în ceea ce privește „antrenamentul" spectatorilor ne aflam în fața unei lipse vădite de „experiență de spectator". Reușita reprezentațiilor de la Teatrul Municipal a depins de modalitatea de reacție și de participarea spectatorilor care se aflau pe scenă și care uneori nu reușeau să intre în rezonanță cu actorii. Părerea mea este că, neștiind ce pot să pretindă de la un spectacol și nefiind antrenați să aibă cerințe în creșterea eficacității unor scene, acestea nu reușeau să se ridice la un nivel care să facă din reprezentațiile cu „Vicarul" adevărate „echivalențe laice și moderne a acțiunilor de exorcizare sub egida teatrului".

După ce trece de segmentul spectator, Ileana Popovici se oprește la interpreții care cuceresc pentru spectacol „carate de noblețe": Ion Caramitru, cu o prezență de o puritate și sinceritate care pune sub semnul unui adevărat examen întreaga ființă a actorului, Victor Rebengiuc, grav și care se învestește în fiecare moment fără a se lăsa în voia rutinei, Gh. Ionescu-Gion, care și-a dublat inteligența scenică de o „neașteptată zguduire lăuntrică", Fory Etterle, care prin profesionalism și încredere a arătat că meseria este utilă, uneori, mai mult decât talentul, Emmerich Schäffer depășit pe alocuri de valoarea literară a rolului dar, care a reușit prin claritate și siguranța de sine să se achite de sarcinile care i-au fost atribuite. Popovici nu încheie fără să amintească de interpretarea Icăi Matache care, prin „vocea iubirii și a suferinței a înfiorat tăcerea sălii", a reprezentat una dintre marile împliniri ale spectacolului.

Rămas în memoria paginilor tipărite prin două cronici diametral opuse ca apreciere, spectacolul de la Teatrul „Lucia Sturdza-Bulandra" având drept punct de plecare textul *Vicarul* de Rolf Hochhuth a stârnit în epocă destule comentarii, ca la teatru. Suntem cu foarte puțin timp înainte de plecarea în Scoția pentru a monta *Woyzeck* și de despărțirea de România a lui Radu Penciulescu. Iată de ce ar trebui să privim acest spectacol ca pe un veritabil și necesar gest de eliberare artistică și ideologică. Îmi imaginez că spectacolul era plin de momente în care apropierea regimului care produsese tragedia din text, de cel în care era obligat Penciulescu să trăiască și să se exprime, se făcea mai mult decât întâmplător.

---

[36] Vezi materialul publicat de către Radu Penciulescu în caietul de sală al spectacolului „Richard II de W. Shakespeare montat la Teatrul Mic.

Lear: Regele Lear

Până la montarea impetuosului studiului întreprins asupra „piesei scoțiene”[37], Radu Penciulescu lucrează la Teatrul Național „I. L. Caragiale” din București următoarele spectacole: „Regele Lear” de W. Shakespeare, care a avut premiera la data de 30 octombrie 1970, „Celălalt Cioran”, subintitulat „atelier lectură”, pe un text realizat de către George Banu, care s-a bazat pe „Caietele” lui Emil Cioran și care a avut premiera în 2002 și „Legenda marelui inchizitor” pe un text al lui Peter Brook, dramatizare după Dostoievski, care a avut premiera la data de 1 decembrie 2009.

Mă voi opri aici la spectacolul cu piesa „Regele Lear” de W. Shakespeare, spectacol care a stârnit, la vremea când a fost montat, reacții surprinzătoare și care au constituit, probabil, cea din urmă zvâcnire a spiritului polemic din teatrul românesc care, de atâtea ori, a reușit să urnească sublima căruță cu paiațe spre locuri în care acesta să poată să se reculeagă, să se regăsească, să se reinventeze și apoi să pornească din nou la drum.

George Ivașcu, redactorul șef din acea perioadă al revistei „Contemporanul” a propus și a realizat în paginile revistei un inedit dialog al părerilor pro și contra cu privire la acest spectacol. De altfel, în conferința cu titlul „Lungul drum al textului spre scenă” care a fost susținută la Teatrul Național „I. L. Caragiale” din București la data de 13 iunie 2010, în Sala Atelier, Radu Penciulescu spune despre spectacolul la care facem amintire: „Lear a fost obiectul unui scandal fără margini; doar că nu m-au omorât pe stradă. După un timp, au început, dimpotrivă, corul de elogii.” Ca și în cazul spectacolului montat în 2011, spectacolul cu „Regele Lear” trebuie rememorat, acum, după treizeci de ani, în contextul în care Penciulescu ființa și gândea în arta spectacolului de teatru și ținând cont de materialele teoretice pe care regizorul le propunea spre dezbatere, e drept, cu zgârcenie.

De altfel, într-o discuție pe care am purtat-o după premiera cu „Macbeth”, toți specialiștii care participaseră la acea reprezentație, obișnuiți cu spectacolele care se califică pentru premii, au început să califice sub diferite modalități studiul propus de către Penciulescu, fără a ține cont nici măcar un moment de modalitatea de lucru a lui Penciulescu, de viziunea sa asupra artei actorului, de poziția pe care regizorul o oferea actorului în spectacolul de teatru.

„Regele Lear” a fost un spectacol care, prin forma spectaculară propusă, prin soluțiile regizorale abordate, prin atașamentul față de munca actorului și prin modalitatea în care Penciulescu a coordonat întreaga echipă care a participat la montare, a dus la modificarea de percepție asupra textului shakespearian, în general, pentru teatrul românesc. De la acest spectacol, care a precedat interzicerea „Revi-

[37] Radu Penciulescu realizează un spectacol-studiu care are la bază piesa „Macbeth” de W. Shakespeare, la TNB, între luna octombrie 2010 și luna martie 2011, studiul fiind supus atenției publicului, în premieră, la data de 11 martie 2011.

zorului" și plecarea regizorilor de concepție din țară, teatrul nostru se va rupe definitiv de modalitățile prăfuite de a aborda clasicii, în special Shakespeare, și va căpăta curajul înnoirii, înnoire ce se va încununa prin regizorii ce vor urma, unii dintre aceștia, dacă nu toți, studenți ai lui Penciulescu. „Regele Lear" este un adevărat manifest practic pentru o ultimă teatralizare a teatrului, foarte aproape, dacă nu identică, de teoria descrisă de Ion Sava în scrierile sale.

Frumusețea acestor dezbateri a constat în forma pe care o propunea revista gazdă a articolelor; pe două coloane alăturate apăreau două materiale semnate de nume cunoscute în teatrul românesc, dar și în alte zone ale culturii românești, unul, arătând virtuțile spectacolului, iar celălalt, subliniind lipsa calităților montării lui Radu Penciulescu.

Voi începe cu analiza cronicii lui George Banu („Regele Lear" de W. Shakespeare. *Contemporanul*. 6 noiembrie 1970) în care, fostul student la actorie împins spre teatrologie de Penciulescu, surprinde, mai bine ca în cazul altor spectacole ale maestrului, caracterul de început de drum, de salt practic unic al unei teorii despre arta teatrului, de impunere a lucrului, a travaliului în teatru, prin ipoteze, fără de care niciun text nu poate să devină spectacol. Metoda prin ipoteze este prezentată de Penciulescu în mai multe materiale programatice din timpul directoratului de la Teatrul Mic, apărute atât în presa perioadei cât și în caietele de sală ale spectacolelor realizate de către regizor. Astfel, Banu reușește încă de la începutul materialului să fixeze termenii sub care va fi primul care va apăra spectacolul: eliberarea de canoane, solidaritatea umană descărcată în pregătirea spectacolului și creația ca materie de spectacol. Plecând de la Jan Kott[38] care spunea că atunci când spectacolele shakespeariene sunt lipsite de viață atunci teatrul țării ce naște aceste spectacole este mort și arătând că un spectacol Shakespeare are totdeauna menirea de a impune relații dialectice între criticii săi, Banu îndeamnă la judecăți urmate de adeziuni doar în condițiile responsabilității pe care, pentru început, și-o asumase doar Radu Penciulescu.

Într-un caiet de regie realizat de mine la pregătirea unui spectacol, în timpul studenției, am notat ca primă condiție pentru a reuși să atac o montare cu un text dintre cele considerate de neatins: depășirea condiției de monumentalitate a textului și tratarea acestuia în modul cel mai simplu, mai prietenesc posibil. Iată că nu eram original prin demersul pe care îl propuneam profesorilor mei și că „modelul eliberării de canoane" fusese aplicat de către Penciulescu înaintea mea și mă întreb, astăzi când scriu aceste rânduri, oare de câte ori înaintea lui Penciulescu nu mai fusese întrebuințat acest procedeu. Nu cred că lui Penciulescu i-ar conveni să-i atribui în vreun fel paternitatea unui procedeu teatral, atât de simplu și de complex în același timp, și care nu face decât să coboare opera teatrală scrisă de pe soclu și să o facă posibilă scenic, înlăturând frica de eventualele zone inexplicabile, metafi-

[38] Critic și teoretician de teatru polonez, poet, traducător și eseist (1914–2001)

zice, ale sale. Căci, spectacolul lui Penciulescu, înlătură orice urmă de imponderabil și de lipsă de control a faptului scenic, aducând cu picioarele pe pământ și cea mai mică urmă de îndoială ce ar mai putea să permită textului să se încifreze în vreun fel pentru actor și, mai apoi, prin spectacol, spectatorului. Penciulescu lansează ipoteza că „Regele Lear" nu este un spațiu al filozofiei; este mai degrabă un loc al întâmplărilor rudimentare, fără ascunzișuri, al simplității și sincerității în care adâncimile textului se pot ascunde și pot reveni la suprafață ori de câte ori este nevoie și doar dacă este neapărată nevoie. Lui Banu i se par accentuate doar „bufonadele regelui", care a fost jucat de către George Constantin, și care se lansează, condus ușor de idea regizorului, în împlinirea unor procese scenice, în sens juridic: judecata intentată Cordeliei și lui Kent e alterată de autoritatea obosită, judecata lui Goneril și a lui Regan este sprijinită în cârjele sentimentelor amestecate și totul culminează cu „marele arbitraj", cum spune Banu, când lumina se aprinde în sală și toți spectatorii, privindu-se atenți unii pe ceilalți, sunt luați drept martori, implicați în marele proces, în „suprema iertare a regelui"; umanitatea chemată în fața judecății este absolvită, iar noi putem privi spectacolul mai departe: simplu și uriaș de intens. După părerea lui George Banu „spectacolul își revelă generozitatea" iar eu adaug că, așa ca în cazul spectacolelor de la Piatra Neamț și de la Teatrul Bulandra, Radu Penciulescu ne provoacă la a nu mai fi spectatori, ne impune să trecem la acțiune fără să spună nimic dar strigând cât se poate de tare să lăsăm aprinsă lumina chiar și atunci când aceasta este stinsă.

Cea de-a doua eliberare, despre care cei mai malițioși critici ai lui Penciulescu ar putea spune că este o îndrăzneală prea mare, este una care devine mai mult decât necesară: anularea magiei scenei, a iluzionismului teatral încât totul se va reduce la un act care devine axiomă în desfășurarea spectacolului. Vom vedea un grup de oameni care spun o poveste, care povestesc piesa. Dacă acceptăm aceasta, nimic din ceea ce urmează nu ne mai poate mira, mai mult, putem considera totul ca fiind imperios necesar în spectacol. Apare aici noutatea care a tulburat pe mulți în acea perioadă, spectatori civili sau nu: Penciulescu intenționează, preocupat de alcătuirea echipei, să deplaseze rostul profesional-estetic al acesteia către unul determinat de o comunitate de atitudini. Cu alte cuvinte, pe Penciulescu nu îl mai preocupă posibilitatea de execuție scenică și performanța acesteia ci, mai degrabă, capacitatea de aderare la un mod de a face teatru, de asociere sub același principiu care face din teatru un adevărat *modus vivendi*. Pot afirma aici că, de acest principiu este legată însăși modalitatea de a face teatru a lui Radu Penciulescu. Teatrul este înainte de toate un mod de a trăi și mai apoi un rezultat al acestuia. Din acest principiu, la care Penciulescu ajunge acum, îmi pot imagina că își trage seva și teoria sa despre alcătuirea echipei teatrale și modalitatea de alcătuire a acesteia. Dezamăgit de încercările sale de a forma o echipă la Teatrul Mic, Radu Penciulescu face o ultimă încercare în a da elementului uman, nu administrativ, valoarea de inimă, de motor al muncii în teatru.

George Banu atenționează în rândurile sale că, de acest moment de o noutate absolută este legat și primul pericol sesizabil imediat: în timp ce unii dintre actori s-au atașat deplin ideilor lui Penciulescu, alții doar mimează adeziunea despre care aminteam. Dar acest pericol planează permanent asupra tuturor spectacolelor, în special atunci când este vorba despre regizori de mare notorietate. Alături de atitudinea plină de noutate arătată mai sus, putem să desprindem un alt principiu ca făcând parte din poetica regizorală a lui Radu Penciulescu: pregătirea spectacolului este precedată de o etapă care devine foarte importantă și anume etapa solidarizării umane, sociale și artistice. Această etapă este prezentă în cea mai mare măsură în cazul conducerii atelierelor, demersuri care nu sunt urmate de realizarea unui produs. „Ruina iluziei", după cum scrie Banu, se realizează prin abordarea unor procedee pe care Penciulescu le-a mai adus pe scenă: lipsa accesoriilor, întrebuințarea hazardului în construcția unor scene, plăcerea jocului, scena nudă, pereții goi ai scenei la vedere, schimbarea costumelor la vedere, prezența actorilor în afara spațiului de joc, toate acestea contribuind la înlăturarea rolurilor ca scop al actorilor și spectatorilor și îndreptarea atenției către actul de a juca. Sunt anulate în acest fel convenția actor-spectator și scenă-sală de spectacol, iar lipsa acestora duce la intensificarea participării. Ca și în cazul spectacolului *Woyzeck*, construcția spectacolului de la Teatrul Național București face ca spectatorii să devină participanți la povestirea piesei în condițiile în care aceștia acceptă invitația lansată de către Penciulescu și tot ca în spectacolul nemțean, când se putea simți bucuria repetițiilor în timpul reprezentației, transpare, fără urmă de dubiu, și aici, atmosfera din timpul repetițiilor.

După părerea lui George Banu, spectacolul ascunde și „un proiect subteran" care, astăzi când mă apropii atât de atent de acest pedagog al teatrului, îmi devine din ce în ce mai clar și adevărat: anularea creatorului dictator, a regizorului care e un conducător și un ghid, după cum spunea Peter Brook, și lansarea regizorului declanșator de energii care era un element de noutate pe care nu l-a abordat nimeni până la Penciulescu și nici de atunci până astăzi în România. Astfel, dacă până acum regizorul era „un centru solar" organizator al spectacolului, de la Lear, regizorul însuși tulbură ordinea stabilită și impune un proces de creație colectiv care devine materie de spectacol. Iată cea de-a treia eliberare pe care Penciulescu o propune unei lumi teatrale destul de înțepenite: conștientizarea faptului că procesul de creație, asupra căruia Penciulescu insistă în timpul fiecărui atelier pe care îl conduce, devine materie de creație; acesta este, după părerea mea, momentul care oferea teatrului românesc, și prin acesta, probabil, teatrului universal, posibilitatea unei noi teatralizări. Despre noua teatralizare și importanța lui Radu Penciulescu în definirea acesteia, foarte mult prin munca sa de pedagog pentru actori, dar și pentru regizori, vom vorbi într-un alt capitol.

Acest act de adevărată noblețe face din demersul lui Penciulescu un fapt teatral fără precedent care atinge definitiv revizuirea unei atitudini artistice și, prin propriul model, pedagogice.

Atitudinea contra, care a apărut publicată la aceeași dată, este semnată de Radu Popescu („Regele Lear" de William Shakespeare. *Cronici dramatice*. Editura Eminescu, p. 28–35). Ca și în cazul altor cronici, scrise de către Popescu pentru un spectacol pus în scenă de către Penciulescu, nici de data aceasta nu suntem în fața unui material laudativ la adresa realizării de la naționalul bucureștean.

Încă de la începutul cronicii, Radu Popescu atacă arătând că în ultimii 15 ani spectacolele pe textele lui Shakespeare au oscilat, ca soartă, între „prăbușirea penibilă și mediocritatea absolută". Neuitând să amintească interpretarea lui Nottara în rolul lui Lear ca fiind faimoasă, Popescu nu se poate să nu înțepe printr-o referire la „Richard II" de la Teatrul Mic: „un fără de urmări Richard II"[39]. Atât.

Un spectacol cu Regele Lear i se pare lui Radu Popescu „cu folos". Să vedem care sunt însă foloasele pe care cronicarul le descoperă în montarea de la naționalul bucureștean. În primul rând traducerea, realizată de către Mihnea Gheorghiu, care i se pare una „poetică și ascuțită" și care înlocuiește în mod fericit traducerea în proză, anterioară. Urmează apoi distribuirea unor actori noi în rolurile principale și încredințarea regiei și scenografiei unor tineri artiști. La capitolul foloase mai apare verificarea reacției publicului în fața operelor cu caracter de permanență. Trebuie să subliniem lipsa de generozitate a maturului cronicar care nu dă regizorului întâietate în procesul de realizare a spectacolului, ca și cum nu regizorul alege distribuția și echipa de realizatori ai spectacolului.

Ofensiva lui Radu Popescu continuă prin a scoate la suprafață tema pe care Penciulescu a ales să o prezinte publicului, din multitudinea de teme care erau la dispoziția regizorului în „Regele Lear", fixând-o ca fiind una minoră și fără importanță, anume cea a dezordinii; ca într-un material propagandistic din perioada comunistă, tema dezordinii este „provocată de dezlănțuirea individualismul egoist" și chiar dacă autorul cronicii revine la sentimente mai umane subliniind că această temă este una de natură a oferii „o idee de primă importanță în întreaga operă a lui Shakespeare", nu putem să fim de acord cu simplitatea analizei și soluțiile critice minore oferite drept argument în demonstrația aparent coerentă. Totul continuă cu o frază laudativă la adresa lui Penciulescu în ceea ce privește nivelul tăieturilor din acest text, dar, în același timp, și o acuză în care ni se arată că tăietura s-a făcut „tocmai din părțile esențiale". Dar ceea ce mă surprinde cel mai mult este tocmai încercarea de a ni se demonstra că demersul lui Penciulescu este o ratare din start din moment ce gândul regizorului nu coincide cu acela din analiza cronicarului și mai ales cu ideile filologico-teoretice altoite pe o structură spectaculară deja stabilită de către Popescu. Ca și acum, atunci, când a apărut cronica des-

---

[39] Popescu, Radu. „Regele Lear" de William Shakespeare. *Cronici dramatice*. Editura Eminescu, p. 29.

pre care amintesc aici, era o obișnuință ca analiștii de spectacole să analizeze ceea ce vedeau prin prisma spectacolului lor interior, fără a ține cont de ceea ce vedeau. Probabil și atunci, ca și acum, cronicarii nu cunoșteau principiul după care *ceea ce se vede este ceea ce se vede nu ceea ce semnifică*. Radu Popescu era, probabil, obișnuit să vadă și acolo unde nu era de văzut nimic, iar acolo unde era ceva de văzut, să considere că nu se vede nimic. Dar să exemplificăm ceea ce enunțăm aici pentru a nu fi suspectați, chiar dacă este vorba aici despre o lucrare despre Radu Penciulescu, de partizanat gratuit:

> Un Lear lipsit de o misterioasă grandoare este de neconceput, iar o nebunie rezultată din altceva decât din descoperirea abisului dintre realitate și aparență trezește, cel mult, o compătimire binevoitoare și mediocră, dar nu poate ajunge la sublima descoperire a adevărului, la care ajunge Lear. (Popescu. R. p. 32)

Putem ușor observa înclinația lui Radu Popescu spre clișee de interpretare a unui text de spectacol și încercarea acestuia de a impune o interpretare filologică a tragediei lui Lear. „Misterioasa grandoare" despre care Popescu amintește aici, am convingerea, se împlinește în spectacolul lui Penciulescu în formele noi de „programare" a emoțiilor prin discursul regizoral împlinit de jocul actorilor, a celor care au reușit să acceadă la cerințele lui Radu Penciulescu, și a celorlalți realizatori ai spectacolului. Știu sigur că grandoarea nu este atinsă totdeauna pe calea cunoscută: căile necunoscute pot fi, mai degrabă, vectorii care deschid noi adevăruri ale unor texte despre care credem că am aflat adevărul adevărat și sublim. Dar să continuăm:

> Desenul spectacolului este masculin-adolescent, pe neîncetat fond dermatografic, dacă nu chiar dermato-magic, și, ierte-mă dumnezeu, atâtea burice, piepturi, coapse și subsuori goale, de bărbați tineri și frumoși eu n-am văzut niciodată adunate la un loc, decât în atmosfera aspră a vizitelor medicale, la armată. (Popescu. R. p. 32)

Nu pot să adaug nimic la cele arătate de Radu Popescu. Cuvintele sale pun sub semnul întrebării însăși modalitatea de lucru a lui Penciulescu negând, în esență, imaginile care deveneau un adevărat discurs plastic, prin imaginile care se deschideau spectatorilor, în împletirea sugestivă a corpurilor tinerilor actori și care impuneau, nu ca altădată asceza unui ritual scenic, ci mai degrabă, o explozie a energiilor ce se dezlănțuiau în situațiile scenice desăvârșite pe care Radu Penciulescu le propunea. Cronicarul așează sub semnul întrebării adevărul corpurilor dezgolite care, în opinia sa, nu mai permit să discernem dacă frumusețea și expresivitatea corpului omenesc era datorată artei, sau naturii. Convingerea mea este că intenția lui Radu Penciulescu era să compună desăvârșirea, pe care natura sau ceva supranatural a așezat-o în corpul omului dezgolit, în complexe filigranuri lipsite de o încărcătură simbolică și, așa cum arăta George Banu, să realizeze dezideratul găsirii în interiorul grupului de creatori a acelui modus vivendi în și pentru teatru.

Confundând cu întâmplarea și cu lipsa de consistență sau neînțelegând voit modalitatea de construcție a rolului Lear, interpretat de George Constantin, criticul transformă într-o întrebare retorică, plină de răutate, mascată în condescendență, chiar înțelegerea colaborării dintre Radu Penciulescu și George Constantin, colaborare care a mai fost supusă și în alte rânduri verificării procesului scenic simplu, curat, lipsit de încărcătura insuportabilă a talentului. „Avut-a regizorul un punct de vedere satiric la adresa lui Lear, ca rege incapabil să-și priceapă și să-și exercite demnitatea?"[40] Răspunsul este mult mai simplu: rolul lui Lear se afla sub semnul umanului, nu al grotescului și nu era nicio proiecție simbolico-satirică asupra tiraniei, iar aprecierea cum că astfel se cade în capcana psihologiei „absolut inadecvată într-o operă ca aceasta, și în propria concepție a autorului" devine una lipsită de adevăr și vigoare teatrală, altfel, Radu Popescu ar fi singurul depozitar al adevărului despre opera lui W. Shakespeare, iar cu aceasta nu pot fi de acord.

Acceptând că brutalitatea lui Shakespeare este fără margini, analistul dramatic nu este de acord cu violența din spectacolul de la Teatrul Național București, arătând că aceasta este doar violență și că odată renunțând la „poezia sălbatecă"[41] din vers totul devine „pură sălbăticie"[42]. Adevărat, posibil, cât se poate de plauzibil cu excepția momentului în care acceptăm că Radu Penciulescu a gândit și a aplicat în spectacol tocmai contrariul celor gândite și scrise de Popescu. Restul, ar putea fi tăcere. Dar nu este. Totul continuă.

Trecând în fugă peste ceea ce consideră că este bine realizat în spectacolul lui Radu Penciulescu („scena judecății simbolice, prima ciocnire Lear–Goneril, finalul, plastic vorbind, de un efect minunat, și altele"[43]) criticul revine în atacul final la regizor: este scoasă în evidență, din nou cu răutate, „obligația snoabă de a fi a la page"[44], distribuirea lui G. Constantin în rolul Lear ca fiind cea mai mică îndrăzneală, excluderea posibilității compozițiilor, „copilăreala operei"[45]. Vorbind despre actori, Radu Popescu atribuie realizările din spectacol, din nou, talentului actorilor care au încercat, mai mult sau mai puțin, să urmeze noua direcție pe care pornea Radu Penciulescu. Astfel: „George Constantin a atins praguri remarcabile, prin caligrafie a cuvântului și a gestului, prin degajare, prin prezență"[46], Costel Constantin, care l-a interpretat pe Kent a fost „supus la mari eforturi fizice, bine executate, dar numai atât"[47], C. Rauțchi, care a interpretat bufonul, „a demonstrat un fel de farmec al monotoniei"[48], G. Cozorici, „în Gloucester, ni s-a înfățișat, ca întot-

---

40 Popescu, R. „Regele Lear" de William Shakespeare. *Cronici dramatice*. Ed. Eminescu. 1974. p. 31

41 *Ibidem*, p. 32.

42 *Idem*.

43 *Ibidem*, p. 33–34.

44 *Idem*.

45 *Idem*.

46 *Idem*.

47 *Idem*.

48 *Ibidem*, p. 35.

deauna, calm, sigur, egal cu sine”[49], Traian Stănescu, care l-a interpretat pe Edgar, a fost „la modul gangster rece și sigur pe el, absolut onorabil”[50], iar Ovidiu Iuliu Moldovan, un nume necunoscut, „marcat de pe acum pentru un viitor Iago”[51]. În ceea ce privește rolurile feminine, Radu Popescu o scoate în evidență doar pe Silvia Popovici, interpreta rolului Goneril care dovedește o tehnică și o explozie de energie pe care nu o arătase până atunci; despre Eliza Plopeanu, soția lui Radu Penciulescu, cuvintele folosite sunt de o duritate lipsită în primul rând de eleganță: „fără nici o binecuvântare”[52]; despre Valeria Seciu, cea care o juca pe Cordelia, cuvintele sunt lipsite de substanță, ele constituindu-se tot într-un atac la adresa lui Penciulescu: „rolul în care ideile regizorului au atins maxima lor dilemă”[53].

Nu voi încheia fără să dau dreptate lui Radu Popescu care, în partea introductivă a articolului, atrage atenția:

> Din toate aceste puncte de vedere, versiunea Regelui Lear pe care ne-a înfățișat-o *Naționalul* săptămâna trecută se va dovedi plină de învățăminte, chiar dacă unele, și poate cele mai importante, nu vor putea fi trase imediat, fiind, deci, din partea oricui, cu totul prezumțios a le anticipa. (Popescu, R., p. 30)

Dezbaterea asupra spectacolului regizat de Radu Penciulescu a continuat în paginile revistei *Contemporanul*, dar și în alte publicații, în București și în țară.

George Dimisianu trece în tabăra celor care votează pentru spectacolul de la Teatrul Național București („Shakespeare nu e trădat”. *România literară*. 1970) și subliniază linia estetică revoluționară pe care a detaliat-o Penciulescu căci, ținând cont de faptul că spectacolul avea loc la T.N.B. unde spațiul nu ar fi permis un anume tip de experiment, prima scenă a țării ar trebui să fie și prima care se deschide către noutate. Dimisianu accentuează constatarea că cei care strigau după înnoire până la apariția „Regelui Lear”, odată cu premiera, se situează în partea cealaltă, a celor îngroziți de efectul experimentului, a celor care apără virginitatea scenei naționalului, a purității acesteia. Dar corul acesta a celor care acuză și nicicum nu are puterea să ridice piatra, pentru că argumentele lor nu rezistă sau nu sunt mai mult decât „nu ne place” sau „nu este așa” se va ascunde după vocile unor reprezentanți care reprezentau ceva în contextul perioadei plină de avânt a culturii proletariatului. Cronicarul subliniază că Shakespeare nu este trădat și deși, așa cum arăta și Banu, totul în spectacol este de neacceptat, de la modalitatea de realizare a spațiului, a costumelor, de risipire a magiei scenei, de însuflețire a zonelor exterioare spațiului de joc și învestirea acestora cu putere de loc teatral, care

[49] *Idem.*
[50] *Idem.*
[51] *Idem.*
[52] *Idem.*
[53] *Idem.*

primește spectacolului, acest „totul" nu este ceva care poartă titlul unei piese: este chiar piesa.

Într-o cronică a sa („Lear ne implică". *Tomis*. 1. 1970) Constantin Paraschivescu afirmă cu precizie și fără să lase loc de interpretări că „nu mai e povestea lui Lear, ci a noastră" și pentru aceasta, după părerea cronicarului, Penciulescu dezbracă scena de orice strălucire și de eventualul festivism, ne arată toate mecanismele scenei, care până acum stăteau ascunse cuminte ochilor spectatorilor, aprinde lumina în sală și prin toate acestea spectatorii devin parte din reprezentație, sunt implicați. El găsește însă, asemănări cu procedee ale unor regizori care făceau istorie în acea perioadă în Europa și în lume, procedee pe care Penciulescu nu le-a aplicat la modul mecanic ci „le-a prelucrat, în spiritual desăvârșirii viziunii sale." Între scenele despre care C. Paraschivescu spune că sunt abordate prin soluții regizorale care se înscriu în metoda de lucru a lui Radu Penciulescu, acesta amintește de scena furtunii care nu mai este o furtună a naturii. Ea devine o furtună a lumii din care ființa umană renaște mai puternică și mai adevărată.[54]

Consider că munca la „Regele Lear" se înscrie în programul lui Radu Penciulescu iar încercările de a atribui influențelor din teatrul occidental rolul determinant în schimbările pe care și le impune sunt fantezii făcute să refuze unui adevărat și original creator de teatru dreptul de a fi unic, sau măcar altfel. În sprijinul acestor afirmații aduc intervenția lui Horia Lovinescu („Indiferent de rezervele mele". *Contemporanul*. 27 noiembrie 1970): „Esențialul mi se pare faptul că, prezentând la începutul de stagiune acest *Lear*, Teatrul Național s-a cutremurat din temeliile sale anchilozate."

Celor doi le răspunde, arțăgos ca întotdeauna, Paul Everac („Bietul Lear". *Contemporanul*. 27 noiembrie 1970). Arțăgos este însă un adjectiv cuminte dintre cele pe care le-aș putea atribui materialului publicat de către Everac. Toate părerile pe care le exprimă acesta nu sunt decât atacuri lipsite de alte argumente ca barba pe care ar fi trebuit să o poarte Lear, tradiția scenei naționalului, marile interpretări ale înaintașilor și marile montări ale lui Davilla și Gusti. Totul e îmbrăcat frumos în atacul la persoană, la regizor, care este catalogat în fel și chip, este luat peste picior, iar totul culminează cu reproșul vârstei da 40 de ani căreia i se pune în cârcă neputințe estetice, de meserie și chiar fiziologico-psihologice. Nu ar trebui să amintesc aici nimic din cele scrise și publicate da către Paul Everac, dar, pentru a ne face o idee despre ce se întâmpla în teatrul și cultura românească, voi cita câteva rânduri:

> Teoria autonomiei esteticului pe care ne-o serviți de ani de zile și care este eufemistic teoria artei pentru artă devalorizează multe, scoțându-le din circuitul semnificației.

[54] În timpul repetițiilor la „Legenda marelui inchizitor", Radu Penciulescu mi-a povestit cum a realizat această scenă care trebuia să aibă o soluție simplă, dar care să conțină forța unei idei mai puternice decât natura însăși: la intrarea lui Lear doi actori aflați de-o parte și de alta a scenei aruncau apa din două găleți peste fața și pieptul acestuia. De aici pornea celebrul monolog.

> Cine se hrănește azi cu Planchon, mâine cu Brook, poimâine cu Grotowski și cu happeningul, dar numai la nivel de estetică și nu se hrănește cu autenticitatea țării din care face parte, nu va putea niciodată să-i exprime semnificațiile și va bâlbâi deconcertat printre deșeurile unor personalități străine.

Mă voi rezuma la a spune că dintre toate numele implicate de autorul cronicii-ghilotină, în avalanșa de lovituri care cad asupra spectacolului, singurul care nu mai contează, într-o istorie adevărată a teatrului este cel al autorului însuși.

Într-o convorbire cu Mihnea Gheorghiu („Convorbire cu Dinu Kivu". *Contemporanul*. 27 noiembrie 1970), Dinu Kivu afirmă răspicat aderarea sa la noua modalitate de a privi textul lui Shakespeare prin spectacolul de la Teatrul Național București în regia lui Radu Penciulescu:

> După părerea mea, spectacolul acesta al lui Penciulescu, Mălureanu și ceilalți, este foarte interesant, indiferent de scena pe care s-a jucat, și mai vreau să adaug că din toate piesele lui Shakespeare jucate în România în ultimul sfert de veac (în montările convenționale, sau anti-convenționale), succese autentice, eu n-am înregistrat mai multe decât degetele unei singure mâini fără ca aceasta să-i scoată prea mult din fire pe criticii noștri. Se critică acuma? Cu atât mai bine! Asta presupune și solicită un nivel intelectual superior.

Cuvintele lui Kivu desemnau o modalitate de lucru a criticilor noștri pe care puțini o abordau: analiza demersurilor echipelor teatrale care se afirmau din ce în ce mai plenar ținând cont de valoarea lor intrinsecă, de propunerea care se deschidea sub privirile exigente prin elementele spectacolului, de ceea ce se arăta în spectacol și nu prin ceea ce se presupunea sau era interpretabil, bănuit sau invizibil în spectacol. În același număr al revistei „Contemporanul", cunoscuta actriță și profesoară de actorie, Beate Fredanov mărturisește bucuria și obligația de a fi spectator al spectacolului lui Penciulescu. Distinsa interpretă a Mașei din „Trei surori" așează astfel, prin mărturisirea unui spectator profesionist, un jalon nou în poetica regizorală a lui Radu Penciulescu: aderarea la un demers artistic, nelipsit de imperfecțiuni, ținând cont de tradiție, prin raportarea la spectacolele anterioare, în care jucau mari actori, prin înțelegerea complexității acestuia și prin plăcerea participării, prin dorința de a te îmbăia în și de obligația de a participa la un act de cultură unic și original, înnoitor. Tot aici, Hajdu Zoltan atrage atenția asupra unei alte obligații, cea a tuturor celor care se trudesc pe teritoriul teatrului, dar și a spectatorilor: obligația de a avea grijă de artiștii mari, de a-i iubi, de a-i ocroti și de a-i păstra aproape de noi. Alături de cei amintiți mai sus, în paginile aceleiași publicații, Mircea Alexandrescu („Regele se trezește", *Contemporanul*. 27 noiembrie 1970) aduce în discuție, așa cum amintea și George Banu, caracterul de înnoire personală a artistului Radu Penciulescu, dar și a întregului teatru românesc, prin spectacolul de pe scena naționalului bucureștean:

> Pentru Teatrul Național, Spectacolul cu *Regele Lear* privit într-o astfel de concepție înseamnă o răscruce. Ea se datorează autorului spectacolului și directorului teatrului care l-a găzduit și care a simțit nevoia altei viziuni asupra întâmplărilor dramatice din Shakespeare, și din dramă în genere. V-a trece o vreme și se va vedea cât de vitală a fost această înnoire ca să folosesc un cuvânt pe care nu îl agreez deloc.

Dar entuziasmului acestor oameni de teatru, care erau martorii unui moment unic din istoria teatrului românesc, le răspunde, cu două săptămâni mai înainte parcă, un venerabil cronicar al acelor vremuri. În cronica sa, Nicolae Carandino („Shakespeare n-are nici o vină". *Contemporanul*. 13 noiembrie 1970) se alătură lui Paul Everac într-o furibundă încercare de a demonta cu orice preț încercarea de pe scena naționalului din București. Și, deși altădată analiza lui Carandino era una mult mai aplicată, precum este cea realizată spectacolului „Richard II" de la Teatrul Mic, iată că ne aflăm de această dată în fața unei încercări de desființare a unei personalități artistice care se afla, la ora aceea, în plină putere de creație. Pentru Carandino, vina absolută o poartă Radu Penciulescu despre care nu se abține să nu afirme că a trecut „cu arme și bagaje, în tabăra celor mai arbitrare exhibiționisme."

Deși afirmațiile lui Carandino ne fac să înțelegem că nu pornește în analiza sa de la tradiția naționalului și nici de la montările anterioare ale lui Paul Gusti, sau de la interpretările lui Nottara și Storin, tocmai amintirea acestora mă face să-mi întăresc convingerea că barba lungă și albă a lui Storin sau intonația scandată a lui Nottara sunt pentru cronicar semnele adevăratului Lear, sau poate cumințenia în administrarea atentă, shakespeariană, a intrărilor și ieșirilor din scenă devin măsura „uneia din cele cinci mai glorioase piese ale celui mai mare dramaturg al lumii", ca să-l citez pe analist. Carandino continuă și împinge argumentele la limita jignirilor. „Toate acestea din perspectiva cuiva care continuă să aibă naivitatea de a crede că nu numai în bibliotecă, în materie de *Regele Lear*, întâi vorbește Shakespeare și, în al doilea rând, un regizor, fie el de genul *genial*."

Carandino are dreptate, iar eu am credința, urmărind astăzi spectacolul „Macbeth" de la Teatrul Național București, că Radu Penciulescu nu a îndepărtat pe Shakespeare de textul spectacolului, nici atunci, cum nu a făcut-o nici astăzi. Shakespeare, poetul și dramaturgul, este impus de Penciulescu în spectacol, nu este alungat, iar singura libertate pe care și-o permite regizorul este cea pe care ar trebui să și-o impună, ca pe o obligație lipsită de granițe, toți regizorii, și anume, să caute forme noi de expresie scenică, iar formele acestea să nu tulbure niciun moment ceea ce este cunoscut ca fiind spiritul lui Shakespeare. Știu că tocmai formele, pe care Radu Penciulescu le descoperise împreună cu actorii în timpul repetițiilor, pe care nu le impusese, erau cele care îi făceau pe agitatorii teatrului de atunci să nege valoarea momentului pe care îl traversau împreună. Structurile tragice ale piesei nu erau modificate sau falsificate, poate, cel mult au fost schimbate, dar acesta nu este un cuvânt care să nu respecte adevărul în ceea ce îl privește pe Radu Penciulescu și cei care cunosc modul lui de a privi teatrul recunosc aceasta; struc-

turile tragice au fost reașezate, regândite, împrospătate și revigorate pentru a permite publicului acelor timpuri să ajungă mai repede la adevărul conținut de textul lui Shakespeare.

Modalitatea de lucru a lui Penciulescu este cunoscută, iar eu am mai prezentat-o atunci când am analizat spectacolul „Richard II", unde aminteam de strădvința regizorului de a revela publicului adevărul propunerii spectaculare „raportând în spectacol permanențele omenești ale textului la contemporaneitatea ta, din care se hrănește sistemul de reprezentări estetice ale spectatorului tău, căruia i te adresezi azi."[55] Sunt mirat de faptul că N. Carandino, care a scris și publicat un interesant material despre „Richard II", se face acum că nu își mai amintește de programul lui Radu Penciulescu expus în caietul de sală despre care amintim. Într-adevăr, „fizionomia și psihologia personajelor" sunt schimbate, dar aceasta este o modalitate obligatorie de lucru fără de care nu este posibilă descărcarea fluxului de idei cuprinse în text, în contemporaneitatea pe care este obligatoriu să o prezentăm pentru a reuși să transformăm spectatorul din contemplator al actului teatral în participant plenar la acesta, așa cum și-a propus de la bun început Penciulescu. De aceea, neînțelegând nici eu seria de răutăți adresate muncii regizorului împreună cu actorii pentru realizarea spectacolului, nu voi insista asupra cronicii lui Carandino. Mă voi rezuma la a trage concluzia, în cazul lui Carandino, că vârsta nu ar trebui niciodată să fie un obstacol în dorința noastră de a încerca să ne schimbăm și că o schimbare este totdeauna măsura libertății, fie ea și de creație.

De altfel, Valentin Silvestru, procedând la o analiză atentă privind modalitatea de lucru a lui Penciulescu, subliniază faptul că „realismul sobru, echilibrat, adânc al lui Radu Penciulescu a reelaborat scenic structurile literare".[56] În acest context Valentin Silvestru va aduce în discuție felul în care noua generație de regizori înțeleg să abordeze textele pentru teatru, clasice sau contemporane. Aceștia nu mai procedează la „conspectarea" literaturii dramatice; ei raportează textul la realitatea care l-a generat și descoperă linii de forță care, verificate fiind de contextul istoric și social, „lărgesc foarte mult sistemul de referințe al actului teatral."[57]

Analiza lui Valentin Silvestru („Un spectacol normal". *România Literară*. 10 decembrie 1970.) ridică vălul pe care îl aruncaseră alți cronicari asupra spectacolului. Pentru început, cronicarul dă spectacolului atributul „normal pentru anul 1970". În opinia lui Silvestru, normalitatea, pe care spectatorii o percep din plin și pe care doar niște minți îndreptate spre trecut nu o sesizează, este deschisă către noi de plonjarea, în ceea ce privește raportul ideologic, „în chiar gândirea shakespeariană", iar aceasta este însăși coborârea eroului de pe soclu, „destitanizarea" sa și explicitând în spectacol ipostazele regelui: tiranic și ingrat, „părintele lovit de felo-

---

55 Din caietul de sală al spectacolului „Richard II" de W. Shakespeare de la Teatrul Mic.

56 Silvestru, Valentin. „Contribuția regiei tinere la formarea conceptului actual de teatralitate" . *Spectacole în cerneală*. Ed. Meridiane. București. 1972. pag.32.

57 *Idem*.

nia copiilor", omul care are revelația realităților ignorate și, în final, filosoful ideii de destin. Silvestru continuă, răspunzând celor care au acuzat realizatorii de îndepărtarea față de textul lui Shakespeare, scoțând în evidență fidelitatea față de original și evidențiind faptul că „textul se aude integral fără borborigme sau abstruziuni, povestea e relatată real […]". Această normalitate ar trebui din când în când tulburată de accente mai bine puse de către regizor, relațiile dintre personaje sunt bine conturate și lămuresc mult ceea ce nu a reușit poetul să limpezească. Silvestru observă, ceea ce știm că este parte din travaliul lui Penciulescu, și întărește intenția echipei de realizatori condusă de Penciulescu de a prezenta spectatorilor, nu imaginea medievală cu care erau obișnuiți, ci imaginea vieții de azi cu ajutorul datelor recognoscibile azi.

Mira Iosif analizează la rându-i spectacolul Teatrului Național „I. L. Caragiale" din București („Regele Lear de Shakespeare". *Teatrul*. nr. 11. noiembrie 1970. p. 51–56)[58] cronica sa fiind una dintre cele mai obiective.

Totul este la vedere: rivaltele, ștângile, sufleorul, actorii, asistenții de regie, regizorul chiar. Întreaga echipă. Scena e însăși decorul. După cum am mai arătat, actorii evoluează sub privirile celorlalți, fiecare dintre ei fiind spectator partenerilor, chiar dacă nu este prezent într-o scenă. Procedeul a mai fost aplicat și în „Woyzeck" la teatrul Tineretului din Piatra Neamț și în „Dansul sergentului Musgrave" la Teatrul Secuiesc de Stat, Târgu Mureș. Mira Iosif conchide, descriind scena și modalitatea de desfășurare a spectacolului, că ne aflăm în fața unui „teatru de grup", a unui spectacol de grup, aș sublinia eu.

Așa cum este prezentat decorul Floricăi Mălureanu, spațiul de joc este definit de trei zone distincte destinate acțiunilor scenice, zone care devin adevărate subspații de joc pentru momente diferite în desfășurarea spectacolului. Spațiul principal, un practicabil circular de lemn, amintește cu obstinație de scena elisabetană. În acest loc de joc se desfășoară scenele principale, „marile momente ale reprezentației". Un al doilea spațiu se situa în planul secund: era alcătuit dintr-o pasarelă metalică pe care se deschideau acțiunile „lumii ordonate", a acelei lumi înzestrate de către Penciulescu cu atributul instituționalului, lumea în care se vor desfășura Goneril, Oswald, Albany; acesta devine, din când în când, locul în care toți participanții la joc, în „poziții relaxate", ca în reprezentațiile cu „Woyzeck", își vor aștepta intrările. Repetare a mijloacelor sau lipsa unor soluții regizorale? Nu, răspund peste timp miile de cuvinte care s-au scris despre acest spectacol și cu acestea împreună eu, care am fost martor al modului în care s-a desfășurat maieutica subtilă și vibrantă a marelui inchizitor și a reprezentației cu „Macbeth".

Nu, pentru că de la spectacolele montate la Târgu Mureș și Piatra Neamț Radu Penciulescu își limpezește conținutul poeticii sale regizorale și o așează, după păre-

---

58 Din acest material aflăm amănunte cu privire la spațiul scenic fără de care toate celelalte cronici ar fi părut invenție pură.

rea mea, pe un palier superior al acesteia, și anume, definind practic o poetică pedagogică pentru pregătirea actorilor împreună cu regizorii. Să revin, însă. Al treilea spațiu de joc era situat peste lojile de la nivelul scenei și s-a obținut prin acoperirea acestora cu scânduri și învestirea spațiului astfel construit cu valoarea de tribună a confruntărilor: din acest loc se ciocnesc Edgar și Edmund, aici stau de vorbă Lear și Bufonul, de aici, după aprinderea luminilor în sală, Lear își rostește verdictele cu privire la iertare. Mira Iosif recurge la descifrarea prin sita grotescului lansând ideea că acum, la momentul despre care vorbim, nu putem recepta tragicul operei lui Shakespeare decât prin intermediul acestei categorii estetice. Autoarea cronicii este de părere că jocul actorilor face această demonstrație și că nimic nu mai poate să scoată spectacolul din făgașul său, nimic în afara râsului. Râsul este un motor al reprezentației, devenind un adevărat vector de comunicare și de descifrare a muncii la acest spectacol.

Așa cum l-am contrazis pe Radu Popescu, mă văd nevoit să o contrazic și pe Mira Iosif. Nu cred că grotescul era marea plajă de stil a spectacolului lui Penciulescu, cred că nevoia noastră de a ne ascunde mereu în spatele unor determinări precise, a unor categorii sigure, pe care le putem apuca, le stăpânim aparent, le manipulăm sau, simplu, pe care le-am învățat, ne duce mai tot timpul la interpretări la îndemână. Eu cred că, așa cum este de complicat de descifrat munca lui Radu Penciulescu, cu atât este mai simplu de înțeles propunerea regizorului. Cheia descifrării stă, în primul rând, în acceptarea propunerii și, apoi, în plonjarea, fără a mai rosti condiționări, prin participare, în propunerea spectaculară.

Cu ce diferă această cronică de celelalte este gradul ei de obiectivare în raport cu fenomenul care s-a produs în urma premierei cu „Regele Lear", capacitatea de a separa și a suprapune în același timp munca regizorului și a actorilor, a întregii echipe care a conlucrat la realizarea spectacolului. Este scrierea care ne oferă datele cele mai precise cu privire la travaliul actorilor și la aportul lui Penciulescu în împlinirea acestuia. Aceste mărturii se înșurubează pe o dezlănțuire a râsului. Pot crede, acum, după experiențele personale în preajma lui Radu Penciulescu, că firul roșu al râsului, sub diferitele forme pe care le îmbracă acesta, a constituit unul dintre segmentele care au scos spectacolul dintr-o citire datată, veche chiar.

Cronicarul determină în spectacol forme ale râsului care marchează momente importante, pe care le ridică la rang de noduri vii ale unui demers coerent și absolut necesar. Sunt diferențiate aici tonuri, cadențe și nuanțe ale râsului care, îmi imaginez, au stârnit și amplificat pe parcursul reprezentației participarea atât de dorită de Penciulescu. Astfel, sunt amintite scene despre care alți analiști teatrali nu au pomenit nimic: scena în care cele două lupoaice, Goneril (Silvia Popovici) și Regan (Eliza Plopeanu) se tăvălesc pe podeaua scenei într-un ritual al râsului dement care însoțește bucuria viscerală a micii lor victorii în fața tatălui lor, o glorie însoțită și punctată de râsul „nebunesc, înspăimântător, besmetic" ; zâmbetul „când laș, când pieziș" pe care îl transportă cu el sau după el, pe întreg parcursul

spectacolului Oswald (Ovidiu Iuliu Moldovan), râs care mărturisea alături de pozițiile și atitudinile corporale ale actorului, într-un mod aproape tainic, dar evident pentru spectator, complicitatea cu Goneril, disprețul față de Regan și slăbiciunea acesteia, teama, dusă până la frică în fața lui Kent și transformarea acestuia într-un adevărat scâncet, geamăt, urlet mut în momentul morții sale; râsul isteric al lui Regan în scena în care îi sunt smulși ochii lui Gloucester; râsul lui Lear, așezat ca o membrană protectoare peste întreaga întâmplare, la început „batjocoritor, pălmuitor", plin și trufaș, apoi, transformat odată cu desfășurarea acțiunilor, „disperat, răgușit și suav", ajungând chiar să se confunde cu adevărul replicii „nebune, înnebunesc!" ; scena în care râsul ultim al lui Edmund (Traian Stănescu) ne face să ne amintim de păcatul dublei logodne. Pot să cred și să fiu de acord acum cu această transformare prin râs a pericolului grotescului într-o revenire la uman, la ceea ce este mai aproape de om și de natura sa ludică, dacă privim totul și prin principiul comunității, a teatrului ca mod de a trăi. Și pot să cred fără urmă de dubiu că acesta este unul dintre gândurile lui Penciulescu. Nu singurul, însă.

Ușor, discret și insinuant, Mira Iosif ne transportă în lumea lui Radu Penciulescu înțelegând că, pentru a avea acces la această lume, cineva trebuie să deschidă o fereastră, chiar dacă alții au închis, intenționat, ușa. Pe această fereastră, de după care ne privesc membri echipei lui Penciulescu pe parcursul întregii reprezentații, se revarsă peste noi un spectacol care, după părerea Mirei Iosif, se află sub semnul vizualului. Acest vizual nu servește în mod gratuit intenția regizorului-pedagog, el se descompune în amplitudinea pe care întregul o dă textului lui Shakespeare, în forța și adevărul acestuia comunicat prin actor, prin lipsa altor mijloace, a efectelor. Semnele teatrale, întrebuințate de către Penciulescu atunci, dinamitau liniștea cu care era obișnuit teatrul românesc, obișnuința fiind egală, uneori, cu înțepenirea. Chiar dacă unii analiști apropiau căutările lui Penciulescu de „curente" care „destabilizau" în acea perioadă mișcarea teatrală mondială, regizorul-pedagog își îndeplinea dubla datorie, cum arătam în altă parte a acestei lucrări, pentru a salva, încă o dată, specificul artei numite teatru: actorul.

Așa cum am arătat în analiza spectacolului „Richard II", cred că Penciulescu alcătuiește, începând cu acest spectacol, un mic organon al spectatorului care se completează cu noi elemente odată cu „Regele Lear" și care se va desăvârși prin comentariul regizoral și pedagogic realizat pe marginea spectacolului-studiu „Macbeth", încât în acest arc peste timp, Radu Penciulescu se dovedește a fi singurul regizor român care este preocupat de cele trei elemente care definesc teatrul: locul destinat jocului (spațiul), cel care joacă (actorul) și cel pentru care se joacă (spectatorul). Aceasta reprezintă, desigur, părerea mea și se bazează pe experiența mea de spectator.

Cronicarul ține să amintească teorema care este demonstrată pe întreg parcursul spectacolului: actorii sunt atrași într-un „ceremonial de expresie fizică", un mecanism care se împlinește prin antrenament și prin definirea cu strictețe a spații-

lor destinate jocului. Urmărind desfășurarea acestor momente și legarea lor în mod logic de spații, se poate alcătui o „diagramă vizuală" a spectacolului, ca la Ion Sava, o adevărată „geometrie spațială a textului" ; la toate cele enumerate înainte este adăugat elementul care înscrie detaliile de mișcare în ecuația care se desăvârșește prin gesturile protagoniștilor (mișcarea de fundal, grupul și evoluția sa de la personaj colectiv la decor) și care se amplifică în memoria spectatorilor ca un „element vizual permanent".

Critica cea mai severă în acest material este realizată la adresa costumelor. Mira Iosif crede că idea costumelor este preluată din „living theatre" și nu este de acord cu o preluare fără o transformare a principiului adoptat. La data când scriu aceste rânduri, critica Mirei Iosif mi se pare neîntemeiată. Principiul adoptat atunci prin modul de gândire și de realizare practică a costumelor este păstrat și astăzi, mai mult chiar, este întrebuințat în compunerea costumelor în „Macbeth". Mai mult decât un principiu adoptat din alte zone, un adevărat element al poeticii regizorale Penciulescu: suspendarea costumului de teatru în datele sale cunoscute până la anulare și înlocuirea acestuia cu hainele de zi cu zi ale actorului, astfel încât acesta să nu simtă niciun moment că este altcineva[59]. Cronicarul este de părere că astfel Penciulescu obține un efect „Lear 70", o imagine care se suprapune peste imaginea de atunci și pe care spectatorul putea să o identifice mai ușor fiindu-i mai apropiată. Prin acest procedeu, Radu Penciulescu face o dată în plus demonstrația constanței metodei sale, expusă de câteva ori în materiale pe care astăzi le putem numi programatice[60]. Costumului alcătuit pentru scenă în modul amintit i se adaugă un alt element definitoriu pentru ceea eu cred că se constituie în trăsăturilor ultimei încercări de teatralizare la noi: lipsa machiajului special pentru scenă. Acest fapt duce la lămurirea uneia dintre cele mai discutate probleme a acestui spectacol: uniformizarea ca vârstă a distribuției, anularea generațiilor. În felul acesta lipsa replicii finale „Noi tinerii trăi-vom altă viață!", atât de criticată de unii comentatori, se dovedește a fi programatică: în niciun moment al spectacolului nu se confruntă tinerii cu bătrânii, nu se ciocnesc generațiile; acest fapt este cuprins în chiar modalitatea de construcție a spectacolului și, mai ales, în lipsa unei diferențieri sociale și istorice. Nu acestea au fost liniile de forță pe care Penciulescu le-a căutat în text și pe care le-a revelat actorilor și spectatorilor, iar elementele despre care am vorbit aici l-au ajutat să-și formuleze demonstrația. Sunt de părere ca Mira Iosif a căutat semne teatrale acolo unde acestea nu existau, dar acest fapt se datorează scandalului care se iscase in jurul spectacolului. Sigur că opoziția cromatică ce se instala între albul costumelor din scena abdicării, al costumelor celor nevinovați, al banda-

---

[59] La reprezentația cu „Macbeth" din data de 11 martie 2011, costumele erau așezate pe o masă în mijlocul spațiului de joc. Actorii veneau pe rând, sau în grup, și își alegeau un element de costum care individualiza personajul și care se adăuga la hainele pe care le purta actorul în acel moment.

[60] Vezi materialele tipărite în caietele de sală ale spectacolelor „Richard II", „Macbeth" și în interviuri și articole citate în această lucrare.

jului de pe chipul lui Gloucester și negrul care venea să echilibreze mai mult cromatic scena ne pot face să credem că această contradicție a fost căutată de Penciulescu: acest fapt este mult prea simplu și mult prea la îndemână pentru ca regizorul să fi avut vreun moment grija lui. Calific aceste fapte de construcție a spectacolului o capcană de tipul acelora pe care regizorii de concepție le-au întins de multe ori tocmai pentru ca acele elemente de adevăr pe care le doreau a fi comunicate să-și găsească locul cuvenit. Nu în albul care reprezintă binele și negrul care reprezintă răul se împlinea acest spectacol, ci în ceva mult mai profund și de intensitate nebănuită: condiția etică a echipei și adeziunea acesteia în totalitate la faptul teatral definit de către regizor, cum arăta și George Banu. Mira Iosif constată că nereușitele spectacolului vin tocmai din lipsa de adeziune a unora dintre actori, în mimarea interesului pentru propunerea regizorului, în golirea de etic a actului repetiției și, mai apoi, a reprezentațiilor, în lipsa unei comunități profesionale și de idei, în ignorarea acelui *modus vivendi* despre care sunt încredințat că era scopul final al lui Radu Penciulescu.

Mira Iosif identifică în acest spectacol ceea ce Radu Penciulescu va spune după 40 de ani: „Regele Lear al lui Penciulescu se vrea un colectiv strigăt de protest al celor striviți de un destin implacabil, destin pus în mișcare de propria lor eroare, […]".

Acum, după atâta timp, suntem în măsură să spunem că aceste cuvinte ascund năzuințele unui artist-cetățean care nu mai putea să tacă și care căuta căi pentru a atrage de partea sa cât mai mulți adepți ai libertății. Unii dintre participanții la acest proiect nu au aderat complet la cerințele celui care provoca, prin însăși această întâmplare, destinul artistic personal. Lipsa lor de convingere, pusă pe seama tinereții sau a maturității, nu a înfrânt credința lui Radu Penciulescu, care transpare în toate montările sale de maturitate realizate în România: regizorul, asemeni lui Lear, este sinonim cu experiența renunțării la putere și acceptarea condiției de simplu muritor. Condiția etică a acestui spectacol pornea de aici.

Voi încheia încercarea mea de a readuce în discuție momentul „Lear 70", prin analiza unui articol care, deși pare unul care încearcă să împace pe toată lumea, atât tabăra contestatarilor cât și pe cea a adepților spectacolului, procedează la izolarea pozitivă și la definirea lui Radu Penciulescu, în acel moment, ca fiind un artist pe care lumea teatrală românească nu era încă pregătită să-l primească, să-l ocrotească și să-i ofere condițiile obligatorii pentru continuarea muncii sale. Materialul aparține lui Paul Anghel („Premise pentru un an dinamic". *Teatru*, nr. 12. decembrie 1970. p. 9–11), iar acesta reușește să ofere cititorilor, atâția câți au fost aceștia, prin aprecierile făcute la adresa regizorului, o însemnată și impetuoasă imagine a noii modalități de a face teatru a lui Penciulescu. Pentru a da o cât mai mare libertate de alegere cititorului, voi cita întâi pasajul care ne ajută să ne creionăm o idee cât mai aproape de importanța discuțiilor care au avut loc, comentând apoi aceste rânduri:

> Tocmai de aceea mi se pare că – pusă la noi în termeni excesivi – discuția se înfundă, nu lămurește nimic. Lui Penciulescu i se pare că participă la renovarea teatrului. Partizanii teatrului tradițional protestează. Și pe bună dreptate. E violentat ceva din structura imaginii scenice, iar fără această structură, imaginea scenică riscă să nu mai existe. Riscul e generos, fiindcă împinge la crearea unui nou tip de imagine. De aceea, partizanii vechii structuri n-au dreptate, atunci când refuză noua structură, chiar și lipsită de obiect, când îi resping existența de plano. N-are dreptate nici Radu Penciulescu, când se obstinează că ceea ce realizează el, teoretic și practic, e teatru. E altceva. O să-i găsească cineva un nume, poate chiar Radu Penciulescu. Eu personal mă mențin în convingerea că e o artă nouă, necunoscută, care își caută un drum. Această artă nu are încă texte sau pretexte. Și nici interpreți destul de adecvați.[61]

Aceste rânduri, cum de altfel întregul articol, așează o pace balcanică peste „conflictul" despre care aminteam că se purta, la nivelul ideilor, în matca deschisă de „Lear 70", la naționalul bucureștean. A da dreptate ambelor tabere era o greșeală și, chiar dacă Paul Anghel lansează ideea că suntem în fața apariției unei noi arte, iar cel care inventase această artă era Penciulescu, nu pot să nu simt printre rândurile cronicarului tușa ușor ironică, ce diluează demersul lui Radu Penciulescu pe terenul teatrului și îl aruncă pe terenul experimentului fără scop.

Voi încheia reiterând idea pe care am expus-o mai înainte: arta lui Penciulescu era una nouă, era arta teatrului nou, o artă supusă unei teatralizări care-i aparținea doar lui Penciulescu. Noua artă ar fi avut șansa să se afirme deplin dacă ar fi avut mai mulți adepți.

Gelu Badea este regizor de teatru, absolvent al Universității Babeș-Bolyai. Doctorand în cadrul FTT al Universității Babeș-Bolyai Cluj, urmând să își susțină teza de doctorat cu titlul *Radu Penciulescu – pedagogie și creație.* În prezent predă arta regizorului de teatru, scenografie, colaborare regizor-actor și arta actorului de teatru. A montat peste patruzeci de spectacole dintre care amintim: *Așteptându-l pe Godot* și *Îngerul slut* (Teatrul Național Cluj Napoca), *Visul unei nopți de vară* și *Hamlet* (Teatrul de Nord Satu Mare), *Îngerul electric* și *Unchiul Vanea* (Teatrul Municipal Baia Mare), *Antigona* și *Victorie* (Teatrul Dramatic „Elvira Godeanu" Târgu Jiu), *Elisabeta I* și *Cerere în căsătorie* (Teatrul Dramatic I. D. Sârbu, Petroșani), *O noapte furtunoasă* (Teatrul Municipal Turda), *A douăsprezecea noapte* (Teatrul Mihai Eminescu Botoșani) etc.

Este nominalizat în cadrul Galei Uniter 2000 la premiul de debut pentru regia spectacolului *Lazaret* (Teatrul Andrei Mureșanu, Sfântu Gheorghe).

Spectacolele sale s-au jucat la festivaluri în Moldova, Italia, Turcia, Ungaria și Germania și au obținut premii pentru interpretare, scenografie sau regie.

---

[61] Anghel, Paul. „Premise pentru un an dinamic" . *Teatru*, nr. 12. decembrie 1970. p. 11.

Bibliografie

Albu, Iulian, „Pregătiți-vă să jucați în Woyzeck”, *Ceahlăul*, 22 februarie 1970.

Anghel, Paul. „Premise pentru un an dinamic”. *Teatru*. nr. 12. decembrie 1970. p. 9–11

Badea, Gelu, Interviu realizat cu Radu Penciulescu în noiembrie 2009, București.

Barba, Eugenio, *Teatru-singurătate, meșteșug, revoltă*, Ed. Nemira, 2010.

Bădescu, Aurel, „Harap Alb, Balul hoților”, *Contemporanul*, 23 ianuarie 1971.

Băleanu, Andrei, „Pe scena Teatrului Tineretului, *Woyzeck*, un eveniment al actualei stagiuni”, *Ceahlăul*, 3 martie 1970.

Banu, George, „Regele Lear” de W. Shakespeare. *Contemporanul*. 6 noiembrie 1970

Banu, George, „Teatrul Mic. Spectacole lectură. Richard II.”, *Scânteia tineretului*, 20 ianuarie, 1967.

Banu, George, „O viziune asupra lumii”, *România Literară*, 12 martie 1971.

Banu, George, interviu cu Radu Penciulescu, „Teatrul sub comunism și mai încoace”, Dosar Dilema, *Dilema Veche*, VII/345, p. VIII.

Brateș, Anca, „Teatrul Tineretului din Piatra Neamț. Woyzeck de G. Buchner”, *România liberă*, 11 martie 1970.

Carandino, Nicolae, „Richard II de W. Shakespeare”, *Steaua*, nr. 1, 1967.

Cazaban, Ion, „Radu Penciulescu, Directorul”, în *Maeștri ai teatrului românesc în a doua jumătate a secolului XX*, Ed. UNATC, 1999.

Cazaban, Ion, „Experimentul scenic-direcții și semnificații”, *Experimentul în arta românească după 1960*, Centrul Soros pentru Artă Contemporană, București 1997, p. 425–461

Cocora, Ion, „Balul hoților”, *Tribuna*, 11 martie 1971.

Costin, Sebastian, „Woyzeck de Georg Buchner la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț”, *Scânteia tineretului*, 4 martie 1970.

Dimisianu, George, „Shakespeare nu e trădat”. *România literară*. 1970.

Everac, Paul, „Bietul Lear”. *Contemporanul*. 27 noiembrie 1970

Harag, Gyorgy, „Teatru și contemporaneitate”, *Teatrul*, nr. 9, septembrie 1961.

Iosif, Mira, „Două teatre la început de drum”, *Teatru*, nr. 2, februarie 1965.

Iosif, Mira. „Regele Lear de Shakespeare”. *Teatrul*. nr. 11. noiembrie 1970. p. 51–56)

Livescu, Cristian, „Pe scena Teatrului Tineretului *Balul hoților* de J. Anouilh”, *Ceahlăul*, 12 mai 1971.

Livescu, Cristian, „Este momentul să desființăm idea de regizor ca făcător de spectacole”, *Supliment Ceahlăul*, aprilie 1970.

Lovinescu, Horia, „Indiferent de rezervele mele”. *Contemporanul*. 27 noiembrie 1970

Munteanu, N.,C., „Cu Radu Penciulescu despre stagiunea de la Teatrul Mic”, *Contemporanul*, 16 sept., 1966.

Nadin, Mihai, „Woyzeck, două spectacole acute”, *Astra*, aprilie 1970.

Narti, Ana, Maria, „Richard II – prima montare”, *Teatrul*, nr. 1, ianuarie 1967.

Narti, Ana, Maria, „Patima lucrurilor simple”, *Contemporanul*, 13 martie 1970.

Paraschivescu, Constantin, „Lear ne implică”. *Tomis*. 1. 1970.

Penciulescu, Radu, „Cum montăm clasicii ? (Să ne amintim câteva lucruri știute)” în caietul program al spectacolului *Richard II* din stagiunea 1966–1967 de la Teatrul Mic.

Penciulescu, Radu. „O singură modalitate de interpretare?”. *Scânteia*. 25 septembrie 1965.

Popescu, Radu, „Richard II de W. Shakespeare”, *România liberă*, 13.10.1966.

Popescu, Radu, *Cronici dramatice*, Ed. Eminescu, Bucure;ti, 1974.

Runcan, Miruna, *Teatralizarea și reteatralizarea în România(1920–1960)*, Biblioteca Teatrul Imposibil, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2003

Sava, Ion, „Teatralitatea teatrului”, Ed. Eminescu, București, 1981.

Silvestru, Valentin, „Turnee în București: Teatrul din Piatra Neamț”, *România Literară*, 4 februarie 1971.

Silvestru, Valentin. *Spectacole în cerneală*. Ed. Meridiane. București. 1972. pag.32.

Storin, Aurel, „Profil Radu Penciulescu”, *Antract*, *Informația Bucureștiului*, 2 septembrie 1970.

Șelmaru, Traian, „Fișe pentru o istorie contemporană a teatrului românesc. Întinerirea teatrului.”, *Teatrul*, nr. 12, dec. 1967.

Tornea, Florin, „Turneul Teatrului din Piatra Neamț”, *Scânteia*, 1 februarie 1971.

Tănăsescu, Viorica, „Două concluzii după un turneu”, *Scânteia Tineretului*, 29 ianuarie 1971.

NARCISA PINTEA

Limbajul teatral al lui Aureliu Manea

Preambul: cadrul istorico-estetic

Aureliu Manea[1] este o figură tutelară a artei spectacolului teatral, din ultimele decenii ale sec. XX. Discipol al regizorului și profesorului Radu Penciulescu, el a surprins prin îndrăzneala cu care aborda textele dramatice, fiind considerat un lider spiritual al generației sale.

> Oricât de surprinzătoare este lupta cu cenzura, dar și o anume insurgență a teatrului, dintotdeauna au determinat, în bună măsură, mai ales în anii dictaturii comuniste, spiritul de competiție al oamenilor de teatru.[2]

Valentin Silvestru prevestea încă de la debutul lui A. Manea ca regizor (spectacol de licență: *Rosmersholm* de Henrik Ibsen, Teatrul de Stat Sibiu, stagiunea 1967–1968), că acesta este „un artist personal, cu o concepție proprie despre teatru”[3]. Aserțiunile lui Silvestru, un mare critic al acelei epoci, căpătau valoare referențială, verdictele sale fiind, uneori, imuabile.

> Un examen dat de regizorul Aureliu Manea la Sibiu, cu ibsenianul Rosmersholm, a adus un ecou din preocupările curente pe alte meridiane, de teatru crud și violent. Dacă s-ar fi împrumutat numai precedentele (costum și uneori măști negre, scena epurată de mobilier și recuzită, tonuri înalte, poze bizare, măști unghiulare, sacadări în vorbire etc.), n-am fi avut de remarcat decât analogii superficiale. Dar aceste procedee s-au integrat organic unei forme care a rezultat dintr-o perspectivă radicală (și deci, mai adevărată în actualitate) asupra conflictului politic dintre burghezii orășelului, conflict a cărui încheiere tragică e ea însăși extrem de dură. Personajele fantomatice, printre care și soția pastorului Rosmer (doar pomenită în piesă), apăreau, dispăreau în scenă, acționând cutremurător – alcătuind lumea spectrelor generată de

[1] Aureliu Manea s-a născut în ziua de 4 februarie a anului 1945, la București. A absolvit Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale” București, secția regie teatru, în anul 1968, clasa profesor Radu Penciulescu. Profesorul Penciulescu, totodată, un mare regizor, a fost un model artistic pentru A. Manea. Studenți ai regizorului Penciulescu: Aureliu Manea, Andrei Șerban, Ivan Helmer, Anca Ovanez, Iulian Vișa, Petrică Ionescu, Alexa Visarion, Mircea Cornișteanu, Silviu Purcărete.

[2] Marian Popescu, *Oglinda spartă*, București, Editura Unitext, 1997, p. 79.

[3] Valentin Silvestru, „Tineri regizori”, în *Spectacole în cerneală*, București, Editura Meridiane, 1972, p. 139.

chinurile conștiințelor și căpătînd materialitate, pentru că aceste chinuri determină cel mai material fapt din tragedie, sinuciderea pastorului și a prietenei sale.[4]

Arta lui Manea[5] poartă pecetea vizionarismului, declanșând fiorul emotivității și incitând rațiunea, mereu, poate, prea detașată, prea critică și prea analitică. El a luptat cu ariditatea convenționalismului și cu obișnuința tradiționalismului desuet, reclădind și redefinind o lume artistică aflată într-o permanentă căutare și regăsire de sine.

> Aureliu Manea este dintre cei puțini aleși. Dar cine a dăruit cu două mâini a și luat. Trăim lângă oameni de excepție și în suficiența și nepăsarea noastră nu ne dăm seama. Să facem ceva pentru a-i păstra printre noi, pentru a nu-i lăsa cotropiți de uitare. Generația de regizori care astăzi este tânără se poate regăsi în Aureliu Manea, în primul rând prin refuzul formelor bătătorite, prin orgoliul de a redescoperi teatrul, prin tensiunea căutării de sine. Iar generația matură a mers pe multe din drumurile statornicite de Aureliu Manea. Cătălina Buzoianu îl considera un geniu, aureolat de scânteia geniului. Ceea ce, în esență, înseamnă putere creativă deosebită.[6]

---

4 Valentin Silvestru, *Contribuția regiei tinere la formarea conceptului actual de teatralitate, în Spectacole în cerneală*, București, Editura Meridiane, 1972, p. 29.

5 Opera regizorală:
1967–1968: *Rosmersholm* de Henrik Ibsen, Teatrul de Stat Sibiu; 1968–1969: *Anotimpurile* de Arnold Wesker, Teatrul Național Timișoara; *Filoctet* de Sofocle, Teatrul Național Iași; 1969–1970: *Britannicus* de Jean Racine, Teatrul Tineretului Piatra Neamț; *Acești îngeri triști* de D.R. Popescu, Teatrul Matei Millo Timișoara; 1970–1971: *Tigrul* de M. Schisgall, Teatrul de Stat Turda; 1971–1972: *Roata în patru colțuri* de Valentin Kataev, Teatrul de Stat Turda; *Gaițele* de A. Kirițescu, Teatrul de Stat Turda; *Mașina de scris* de Jean Cocteau, Teatrul de Stat Turda; 1972–1973: *Jocul dragostei și al întâmplării* de Mariveaux, Teatrul Național Cluj; 1973–1974: *Povestea unui ghicitor și a bogătașului furat, a hoțului păgubitor și a văduvei de lăudat* de P. C. Chitic, Teatrul Național Cluj; 1974–1975: *A douăsprezecea noapte* de W. Shakespeare, Teatrul Național Cluj; 1975–1976: *O noapte furtunoasă* de I. L. Caragiale, Teatrul Național Cluj; *Macbeth* de W Shakespeare, Teatrul Municipal Ploiești; 1976–1977: *Pacea* de Aristofan, Teatrul Național Cluj; 1977–1978: *Cotele apelor Dunării* de V. Munteanu, Teatrul de Stat Turda; *Arden din Kent,* anonim engl. sec. XVI, Teatrul Municipal Ploiești; 1978–1979: *Fedra* de Jean Racine, Teatrul de Stat Sibiu; *O sărbătoare principiară* de Teodor Mazilu, Teatrul Național Cluj; *Conu Leonida față cu reacțiunea* de I. L. Caragiale, Teatrul Național Cluj; *Hangița* de Carlo Goldoni, Teatrul Național Cluj; *Domnișoara Iulia* de Strindberg, Teatrul de Stat Turda; 1979–1980: *Titanic vals* de Tudor Mușatescu, Teatrul Maghiar Cluj; *Acești nebuni fățarnici* de T. Mazilu, Teatrul Maghiar Cluj; 1980–1981: *Medeea* de Seneca, Teatrul de Stat Turda; *Tartuffe* de Molière, Teatrul Național Cluj; 1981–1982: *Somnoroasa aventură* de T. Mazilu, Teatrul Național Timișoara; *Ifigenia in Taurida* de Goethe, Teatrul de Stat Petroșani; 1982–1983: *Cenușăreasa* după Frații Grimm, Teatrul de Păpuși Cluj; *Iepurilă varză dulce* de C. Cublesan, Teatrul de Păpuși Cluj; *Amorul doctor*, opera de P Bentoiu, Conservatorul Gh. Dima Cluj; *Pescărușul* de A. P. Cehov, Teatrul de Stat Reșița; *Emelian și tolba cea goală*, după Tolstoi, Teatrul de Păpuși Cluj; 1983–1984: *Ispita* de C. Cublesan, Teatrul Maghiar Cluj; *Surorile Boga* de H. Lovinescu, Teatrul Național Cluj; *Flautul fermecat* de Mozart, Teatrul de Păpuși Cluj; *A doua conștiință* de B. Ștefănescu Delavrancea, Teatrul Național Cluj; 1984–1985: *Execuția se repetă* de Mircea Vaida, Teatrul Național Cluj; 1985–1986: *Cartea cu Apolodor* de Gelu Naum, Teatrul de Păpuși Cluj; *Sub clar de lună* de T. Mazilu, Teatrul Național Cluj; 1988–1989: *Trei surori* de A. P. Cehov, Teatrul Toma Caragiu Ploiești; 1989–1990: *Arca bunei speranțe* de I. D. Sârbu, Teatrul Național Craiova; *Woyzeck* de G. Büchner, Teatrul Toma Caragiu, Ploiești; 1990–1991: *Medeea* de Seneca, Teatrul de Stat Turda.

6 Justin Ceuca, *Aureliu Manea. Eseu despre un Regizor*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2007, pp. 5–6.

Epoca în care s-a format și s-a definit ca artist Aureliu Manea este acea perioadă a anilor ’60–’80 ai secolului trecut, conturată ca fiind un spațiu temporal de mare efervescență creatoare, nu numai pentru teatrul românesc al epocii, ci și pentru întreaga lume artistică. Teatrul din România comunistă a acelor ani era supus unei nemiloase cenzuri, unele dintre spectacole fiind interzise, „spectacolele interzise erau cele care puteau să facă să evolueze în spirit modern teatrul”[7], afirmă regizorul Mihai Măniuțiu.

Dar a existat dincolo de lumea teatrală adevărată a epocii și o categorie de „complici” ai sistemului, de delatori și „vânduți” care au alterat spiritul novator și apolitic. Facem cuvenita afirmație în sensul relevării și păstrării adevărului.

> S-a creat în timp, mai ales după anii 60, o ciudată coabitare a scriitorului și creatorului de spectacol cu cenzorul, fapt care a dus la existența unui adevărat mecanism al complicității, dar și la consecințe încă neevaluate asupra modului de a scrie și a reprezenta o piesă de teatru.[8]

Dincolo de „relele” unei epoci, a existat, însă, acea pleiadă reformatoare, constituită din artiști neaserviți sistemului, care au creat etaloane moral-estetice. „Cele mai importante spectacole ale lui Ciulei, Pintilie, Esrig, Penciulescu au dat un sens actului de cultură în împrejurări ostile.” [9]

În România acelor ani, exista o tendință de teatralizare a spectacolului teatral. Exemplificăm, prin opiniile reputatului critic, Valentin Silvestru, vizavi de modernitatea spectacolului *D’ale Carnavalului*, montat de Lucian Pintilie.

> Un semn al teatralității originale pare a fi tendința de populare a scenei pentru a se reconstitui un climat. E ceea ce a făcut Lucian Pintilie în *D’ale carnavalului*, aducînd carnavalul, de care se vorbește în piesă, la vedere, dîndu-i un rost dramatic, extinzând locul acțiunii în ulița mahalalei, unde e frizeria lui Nae Girimea, și în cămăruța din dosul frizeriei, situând întreg actul doi într-o sală goală, între bufet și toaletă, dar lăsând și aici o fereastră deschisă spre salonul de bal, pentru a cuprinde astfel cât mai larg umanitatea ce viețuiește în text. Însemnătatea acestei opere teatrale o măsoară, în primul rând, aglomerarea de date caracteriologice prelungite în bogăția descrierii, prin ample mișcări exterioare, a stărilor sufletești individuale, precum și a unui psihism colectiv.[10]

În acei ani, teatrul făcea o trimitere la formulele ancestrale, la modelele originare grecești (Eschil, Sofocle, Euripide) sau romane (Seneca, Plaut, Terențiu). Se încerca reformularea expresiei scenice a teatrului shakespearian și, în general, a celui elisabetan. La mare căutare erau direcțiile școlii ruse (Stanislavski, Meyerhold,

---

7 Liviu Malița (coordonator), Interviu cu regizorul Mihai Măniuțiu, în *Viața teatrală în și după comunism*, Cluj-Napoca, Editura Efes, 2006, p. 80.

8 Marian Popescu, „Cenzura și revoluția culturală în deceniul 8”, în *Scenele teatrului românesc 1945–2004*, București, Editura Unitext, p. 121.

9 *Ibidem*, p. 117.

10 Valentin Silvestru, *op. cit.*, p. 26

Tairov, Vahtangov) sau ale celei germane, reprezentată și înnoită de „modelul" Bauhaus sau de regizori ca Fuchs, Reinhardt, Piscator și, mai ales, Brecht. O „pecete" absolută și-au pus asupra acestei perioade Peter Brook, Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor. Epoca era înnoitoare și prin „deschiderea" oferită artei scenice de modelele avangardiste americane (La MaMa, Happening, Living Theatre, Open Theatre, Performance Group ș. a.). În spațiul teatral românesc al acelor ani, desăvârșeau arta scenică Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, Radu Penciulescu, David Esrig, Lucian Giurchescu ș. a.

> După cum, *D'ale Carnavalului* e fructul unei cercetări regizorale personale, de ordin literar, *Opera de trei parale* (a regizorului Liviu Ciulei) e consecința unui studiu sociologic [...]. *Regele Lear* (al lui Penciulescu) e o restudiere, din perspectiva spectatorului contemporan, a motivațiilor shakespeariene.[11]

Este interesant de reținut un punct de vedere vizavi de ideea de teatru de artă, idee care analizează opinii estetice ale unui alt important regizor al anilor '60-'80, Valeriu Moisescu:

> Pentru Valeriu Moisescu, teatrul de artă nu poate fi imaginat în absența a ceea ce el numește regie activă [...] și se definește prin următoarele trăsături specifice: pregnanța dinamismului ideii prin vizualizare, maxima expresivitate a imaginii teatrale-șoc, redescoperirea mijloacelor specifice artei teatrale, bazându-se, în primul rând, pe desăvârșirea profesională a actorului, crearea senzației de adevăr, prin descoperirea amănuntului inedit, descoperirea unui sistem propriu fiecărui spectacol[12].

Ne găsim, cu alte cuvinte, într-un nou areal de creație, mai îndrăzneț și mai novator, care nu va mai reduce teatrul la simpla lui dimensiune dramaturgică, ci îl va direcționa spre calea autorității artistice a regizorului. „Cealaltă cale care se afirmă e aceea a autorului de spectacol, creator integral, autonom"[13]. Acest nou univers fictional se va impune prin plastica imaginii și prin constructivismul paratextual.

> La începutul secolului, marele vizionar Gordon Craig avusese intuiția acestei posibilități: regizorul ca autor. El a fundamentat acest discurs pe autoritatea absolută a regiei exercitată asupra celorlalți termeni, inclusiv textul.[14]

În acest spațiu cultural-istoric s-a format și și-a definit profilul personalității artistice Aureliu Manea, șocând prin temele abordate. Un regizor cu o estetică proprie, cu un stil mai mult sau mai puțin agreat, dar care aducea o perspectivă de viitor pentru teatrul românesc. În opera lui Manea vom găsi repere semnificante,

---

[11] *Ibidem*, pp. 27–28.

[12] George Banu (coordonator), Mircea Morariu, Valeriu Moisescu. Regia de teatru ca regie activă', în *Teatrul de artă – o traducere modernă*, traducere din limba franceză de Mirela Nedelcu-Pătureau, București, Editura Nemira, 2010, p. 532.

[13] George Banu, „Regizorul ca autor'', în *Ultimul sfert de secol teatral. O panoramă subiectivă*. Traducere Delia Voicu, București, Paralela 45, 2003, p. 14.

[14] *Ibidem*, p. 15.

vizavi de toată pleiada de creatori de teatru ai epocii, creatori care au lăsat urme în arealul său estetic.

Preluând constructiv influențele generației aflată în plină maturitate creatoare (Sorana Coroamă-Stanca, Vlad Mugur, Liviu Ciulei, David Esrig ș. a.), Aureliu Manea se înscrie în pleiada anilor ’70, din perioada mai sus amintită a anilor ’60-’80, alături de Alexa Visarion, Dan Micu, Iulian Vișa, Andrei Șerban, Cătălina Buzoianu ș. a. Pentru a înțelege spiritul înnoitor al tinerei generații de regizori, să reținem câteva aprecieri ale lui Valentin Silvestru, vizavi de spectacolul-examen de stat al tânărului, pe atunci, Alexa Visarion.

> O piesă confuză și pauperă, *Cartofi prăjiți cu orice* de Wesker, a căpătat o deosebită vivacitate […], unde Alexa Visarion a pus în surdină accentele populist-retorice, dând în schimb o imagine complexă, dură, vieții de cazarmă de armată britanică, conturând un univers gregar ce mutilează individualitățile, transformând și sala în loc de joc, dar cu ignorarea deplină a spectatorilor, ceea ce augmentează senzația de alienare a acestei umanități[15]

Sau al Cătălinei Buzoianu cu poemul *Marele drum al încrederii*, spectacol montat la Teatrul Național Iași, unde regizorul îmbină „modalități folclorice ce vizau un *public înconjurător* cu formula actuală a teatrului improvizat al străzii, presupunînd un *public participant*, interferat cu artiști”.[16]

1. Despre diversitatea stilului său regizoral

1.1. Corpul actorului și magia acțiunii

Vorbind despre diversitatea stilului regizoral al lui Aureliu Manea, putem face trimitere la modelele estetice care i-au călăuzit pașii spre definire, la recurența unor paradigme teatrale, cu valoare de postulat artistic și nu de clișeu. Fiecare din cei care l-au fascinat va avea o înrâurire asupra creației sale ulterioare, lucru recunoscut atât în „confesiunile” sale literare, cât și în opera scenică.

Căutându-și formulele stilistice, el s-a întâlnit cu ideile marilor gânditori și practicieni Adolphe Appia[17] și Gordon Craig[18], care sunt menționați, în istoriografia artei scenice, ca fiind creatorii esteticii teatrale moderne[19], acreditori ai ideii de *regizor-demiurg*, ai conceptului de regizor ca factor sintetizator al elementelor de sugestie și simbol. Aureliu Manea a preluat de la acești înaintași ideea că scena

---

15 *Ibidem*, p. 29.

16 *Ibidem*,p. 21.

17 Adolphe Appia (1862–1928), teoretician și practician elvețian de teatru.

18 Gordon Craig (1872–1966), teoretician și practician englez de teatru.

19 Lucrarea-pionierat este socotită *Punerea în scenă a dramei wagneriene*, de Adolphe Appia, apărută în 1895.

detaliat realistă este falsă, întrucât impune norme prin care doar reproduce lumea palpabilă, fără a releva lumea esențelor.

Appia, ca prim-întemeietor al esteticii teatrale moderne și promotor al căilor euristice de regândire și redimensionare a universului artei scenice, acreditează și susține ideea *mesajului corporal*[20] în spectacologia teatrală[21]:

> Corpul, viu și mobil, al actorului este reprezentantul mișcării în spațiu […]. Corpul viu este, astfel, creatorul acestei arte, el deținând secretul relațiilor ordonatoare ale diferitelor elemente. El este coordonatorul. De la acest corp, plastic și viu, trebuie să plecăm pentru a reveni la fiecare dintre arte și a le determina locul în arta dramatică.[22]

Ca și în premisele teoretice ale lui Appia, unde actorul devine un far călăuzitor al spectatorilor, lumea scenică a regizorului Manea este însuflețită de corpul și de mișcarea creatorului de caractere. Se împlinește, prin spectacol, o adevărată *operă de artă vie*. „Spectatorul preia emoția unui actor. […]. Teatrul este o artă în care empatia *funcționează* la un nivel intens."[23] Despre rostul și rolul emoției transmisă de actor chiar din momentul primordial al intrării în scenă, ne vorbește Aureliu Manea în eseurile sale:

> „Câtă emoție conține, în schimb, acel spațiu de spectacol construit pe o scenă goală[24], în care actorii se adună în relații fără o determinare a intrării sau a ieșirii? Câtă importanță are apariția unui personaj? Nedeterminarea intrării în scenă înseamnă, cred, o denivelare a apariției. Cred în forța determinantă a intrării în scenă asupra situației dramatice."[25]

Putem aprecia că un vector al spectacologiei lui Aureliu Manea este reprezentat de sinteza de elemente: text, joc actoricesc, decor, ecleraj, muzică etc. Această sinteză, derivată din opera lui Appia, reprezintă un reper al diversității stilistice, un principiu modular care i-a caracterizat montările scenice. Din estetica lui Craig, regăsim la Manea ideea raportului regizor-actor. Dacă la esteticianul și practicianul

---

20 Ideea s-a născut în urma colaborării lui Appia cu Jacques Dalcroze, fondatorul școlilor de ritmică.

21 Chintesența ideilor se regăsește în scrierile lui Adophe Appia: după lucrarea mai sus pomenită, *Punerea în scenă a dramei wagneriene* (1895), urmează *Muzica și punerea în scenă* (1899) și *Opera de artă vie* (1921), apărută sub titlul originar, *L'Œuvre d'art vivant*, Genève, Suisse, Édition Atar, iar în românește, sub traducerea Elenei Drăgușin Popescu (București, Editura Unitext, 2000).

22 Adolphe Appia, „Elementele", în *Opera de artă vie*, în românește de Elena Drăgușin Popescu, București, Editura Unitext, 2000, p. 16.

23 Aureliu Manea, „Intrarea în scenă", în *Energiile spectacolului*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1983, p. 5.

24 Evident, trimiterea se face la *spațiul gol*, grotowskian. Asupra esteticii și practicii lui Jerzy Grotowski vom reveni, pe parcursul lucrării, întrucât, chiar de la debut, Aureliu Manea face prin *Rosmersholm*-ul ibsenian, o trimitere la *Prințul Constant* grotowskian, după vizita în Polonia, la *Laboratorul* din Wroclaw.

25 Aureliu Manea, „Intrarea în scenă", în *op. cit.*, p. 6.

englez întâlnim expresia de *actor supermarionetă*[26], la regizorul român observăm formulări despre actorul participativ prin colaborare și „supunere”.

> De multe ori, în munca mea am întâlnit acea criză de relație regizor-actor, acea neînțelegere de colaborare dintre doi reprezentanți ai spectacolului […]. Probabilitatea de apariție a crizei de colaborare dintre actori și regizori este mai mare în cadrul unei munci care are la bază principii foarte severe de control și autocontrol. În clipele cele mai grave ale conflictului începi să te gândești la un actor ideal. Sau, „din comoditate”, la un actor-robot. Una din calitățile actorului ideal este supunerea fără rezerve la un principiu adoptat.[27]

Un alt argument al diversității stilistice, întâlnit în opera lui Aureliu Manea, este adus din lumea scenică a lui Antonin Artaud[28]. Se reacreditează, astfel, ideea comunicării prin elemente fizice și afective, magia actului teatral născându-se din acțiune și, subsidiar, din cuvânt. „Ainsi mis en scène, le réel agit directement sur le public”[29]. La Artaud, magia lumii scenice se naște din nevoia de a da un răspuns artistic raportului Om–Societate–Natură–Obiecte prin melanjul Creație–Devenire–Haos. Spațiul ficțional devine, prin comunicarea actor-spectator, o lume a oniricului: „Teatrul nu va putea redeveni el însuși, adică să constituie un mijloc pentru o iluzie adevărată, decât furnizând spectatorului precipitații veridice de vise.”[30]

Antonin Artaud a fost apărătorul ideii de „teatru pur”, un principiu artistic absolut, un deziderat practic de neatins, știut fiind faptul că arta teatrală este expresia însumată a mai multor forme de artă: muzică, dans, pantomimă etc. Dar Artaud aduce în estetica teatrală acea candoare, acea dorință de înnoire care a însuflețit o întreagă lume artistică. A exemplificat prin teatrul balinez ceea ce își dorea să exprime. „Balinezii înfăptuiesc cu rigoare ideea de teatru pur.”[31] În gândirea artaudiană, regizorul este „conducător magic, maestru de ceremonii sacre”[32], iar actorii „hieroglife însuflețite”[33]

Din creația artaudiană, Manea decupează gândul magiei corporalității și al însuflețirii obiectelor scenice. Îl leagă de înaintașul său „ardoarea pandemică” cu

---

26 Principiile estetice legate de idea de actor supermarionetă se regăsesc la Gordon Craig în lucrări ca: *Marioneta* (publicată în 1918) și *The Actor and the Über-marionette* (articol apărut în revista *The Mask*, în 1908).

27 Aureliu Manea, *Actorul ideal*, în *op. cit.*, pp.6–7.

28 Antonin Artaud (1896–1948), poet, prozator, dramaturg, eseist, actor, scenograf, regizor francez.

29 Rykner Arnaud, *L'Envers du theater. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, Édition José Corti, 1996, p. 193.
„Pus astfel în scenă, realul acționează direct asupra publicului.” (t. n.)

30 Antonin Artaud, *Teatrul cruzimii* (*Primul manifest*), în *Teatrul și dublul său*, urmat de Teatrul lui Serafin și alte texte despre teatru. În românește de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu. Postfață și selecția textelor Ion Vartic. Ediție îngrijită de Marian Papahagi, Cluj-Napoca, Editura Echinox, 1997, p. 74.

31 Antonin Artaud, *Despre teatrul balinez*, în *op. cit.*, p. 45.

32 *Ibidem*, p. 50.

33 *Ibidem*, p. 45.

care a abordat, a înțeles și a exprimat idei teatrale. Și o energie creativă care frizează, nu întâmplător, patologicul.

> Nu putem ocoli adevărul că existența lui Aureliu Manea a fost marcată de boala sa, de psihopatia de care suferă. Dar nu trebuie nici exagerat acest fapt. Psihologia recunoaște temperamentelor artistice o anume sensibilitate și labilitate psihică în plus. Din punctul de vedere al bolii și al destinului consecutiv acesteia, Aureliu Manea se aseamănă cu Antonin Artaud. Parcă și chipurile lor au aceeași configurație. Ambii au fost bolnavi psihic, ambii atinși de aripa geniului, ambii vizionari, francezul prin gândirea îndrăzneață, atât de profitabilă pentru teatrul contemporan, Aureliu Manea, pentru noi, prin afirmarea unor noi modalități în spectacologie, prin imaginile inedite din spectacolele sale, prin descoperirea unor noi fațete ale unor mari autori. Amândoi au fost internați în sanatorii. Din fericire pentru Antonin Artaud, condițiile sale au fost mai bune. Dar există și o deosebire axială. Francezul și-a formulat ideile în veșmântul unor profeții, adesea poetice, dar nu întotdeauna coerente sau suficient de limpezi. La Aureliu Manea, intuițiile sale au fost supuse controlului riguros al rațiunii, de unde aspectul de organicitate. Dacă la A. Artaud predomină intuiția, la A. Manea pe prim plan se află luciditatea, nu fără a valoriza rolul subconștientului.[34]

1.2. Ritualismul și simplitatea expresivă

Un deosebit de relevant capitol al diversității stilistice este reprezentat în opera lui Aureliu Manea de opțiunea ritualistă a spectacolelor sale. El investea semnele scenice și obiectele de joc, dincolo de semnificații, și cu magia actului ritual. Pentru el, însăși recuzita devenea un set de repere încărcate cu semnificații: „Ritualul acordă recuzitei psihologie."[35]

Ideea de ritualism capătă la Aureliu Manea înțelesuri trans-semantice. Ritualul este depozitarul tainei, creat în ambient cathartic, într-un joc de lumini și umbre. „Umbra pe care o poartă un ritual cu sine mărește disperarea descifrării prin semnalizarea misterului."[36] Este un răspuns dat haloului de taină și mister, care ambientează și agrementează creația regizorală. Spune creatorul: „Pentru mine, teatrul reprezintă o enigmă."[37] Un spectacol, oricât de limpede ar fi, trebuie să-și păstreze picătura de ezoterism, de taină încă nedevoalată. Modul de încifrare-descifrare trebuie să aibă contur și ambient ritualistic. „Ritualul este intenția cea mai profundă stilistic prin care operează un regizor."[38] Și, poate, pentru a conchide, am putea face trimitere la o aserțiune cu valoare de chintesență: „Spectacolul este un eseu psiho-filosofic despre condiția umană."[39]

---

[34] Justin Ceuca, *op. cit.*, pp. 14–15.

[35] Aureliu Manea, *Obiectele în scenă*, în *op. cit.*, p. 9.

[36] *Idem*, *Acțiunea-noapte și lumină*, în *op. cit.*, p. 23.

[37] *Idem, Enigma spectacolului*, în *op. cit.*, p. 29.

[38] *Idem, Obiectele în scenă*, în *op. cit.*, p. 8.

[39] *Idem, Teatrul-realitate psihologică*, în *op. cit.*, p. 28.

Unul dintre cei care l-au făcut să accentueze ritualismul în opera sa a fost Jerzy Grotowski.[40] Întâlnirea cu ideile și spiritul grotowskian a avut loc în mod natural, dar indirect, prin ceea ce reprezenta regizorul polonez în anii ’60, când Aureliu Manea își căuta modele și căi de inițiere. A avut loc și o întâlnire, un contact direct Grotowski-Manea, cu prilejul unei vizite făcute în Polonia acelor ani de tânărul regizor român, aspirant la gloria eternității, în lumea artistică „patronată" de cele două muze ale mitologiei grecești, Talia și Melpomene.[41] Cu acel prilej, Aureliu Manea ia contact cu *Laboratorul din Wroclaw*[42], loc de fecunditate artistică, unde actorul intră în relație directă cu spectatorul, în diferite ipostaze, spectatorul având un rol pasiv în desfășurarea acțiunii. Uneori, spectatorii sunt izolați de actori prin diferite procedee, ca de pildă printr-un gard înalt, ca în *Prințul Constant* [43], spectacol care se va constitui într-un model referențial pentru întreaga sa operă viitoare.

> Am văzut un spectacol care m-a înfiorat: *Prințul Constant*. Era făcut în așa fel, încât tulburarea psihică să se creeze de la prima apariție a actorilor. Actorii intrau într-un țarc, îngust și rotund, cântând, strigând, agitându-se. Erai prins într-un vârtej aproape psihopatic. Erai martorul unui vis coșmaresc. Trupurile actorilor se înlănțuiau și se despărțeau într-un ritm sufocant, care te făcea să crezi, că imaginile conțin puteri copleșitoare. Rostirea era muzicală. Fanatismul se desfășura în modalități estetice abundente. […]. Și astăzi, după zece ani, păstrez vie imaginea spectacolului. Jerzy Grotowski este un artist singular. […]. Ritualul era așa de bine construit, încât erai violentat tot timpul. […]. Țipetele, șoaptele, cântecele implorau milă. Era necesară apariția Dreptății. Însă nimeni nu se urnea din loc. […] Iar la sfârșit, epuizat, respirând chinuitor, Prințul Constant rămânea întins pe podeaua scenei, a țarcului, iar tu, spectator, plecai rușinat de neputința ta.[44]

Jerzy Grotowski a fost un mare reformator al culturii teatrale a secolului XX. Principiile sale estetice sunt esențializate în lucrarea teoretică numită *Spre un teatru sărac*[45], o adevărată chintesență de idei înnoitoare. În gândirea grotowskiană, teatrul este construit cu resursele energiei actorului, care exteriorizează putințe lăuntrice ancestrale, putințe exprimate printr-un complex proces de autorevelație. Un „teatru sărac" se edifică numai prin expresivitatea actorului. Condiția minimală a acestui model teatral trebuie să fie însăși relația *un spectator – un actor*.

> Pentru această întâlnire specială nu este nevoie de nimic altceva decât de corpul și de vocea actorului, de teatrul sărac și de actorul sfânt, capabil să se dedice până la sacri-

---

40 Jerzy Grotowski (1933–1999), mare regizor polonez, creator de școală și teoretician.

41 Talia, muza comediei, și Melpomene, muza tragediei, în mitologia greacă.

42 *Laboratorul din Wroclaw* sau *Teatrul Laborator* este spațiul artistic unde s-au desfășurat căutările scenice grotowskiene. Activitatea *Laboratorului* a început în anul 1962 și a încetat în 1985.

43 *Prințul Constant (Prințul statornic)*, adaptare grotowskiană după Calderon de la Barca.

44 Florica Ichim, *El, vizionarul Aureliu Manea*, București, Editura Unitext, 2000, pp. 58–59.

45 Apărută și în limba română, sub titlul: Jerzy Grotowski, *Spre un teatru sărac*. Traducere de George Banu și Mirela Nedelcu-Pătureau. Prefață de Peter Brook. Postfață de George Banu, București, Editura Unitext, 1998.

ficiu. Orice alt element (decoruri, costume, muzică, lumini – specifice teatrului occidental bogat) perturbă acest raport.[46]

Creația lui Grotowski sincretizează semnificante experiențe teatrale ale unor mari creatori de gen: Stanislavski (acțiunile fizice), Meyerhold (antrenamentul biomecanic), Vahtangov (sinteza) sau Artaud (teatrul oriental). Opera regizorală a lui Aureliu Manea va purta „însemne" ale acestor modele.

> Cel care construiește Ritualul, cel care transmite ideea și controlează jocul dintre scenă și sală, este cel numit Regizor. Sunt obsedat de o idee mai veche și cred că scopul nostru este de a da curs acestei obsesii, în numele clarității unei meniri, aceea de a ne face drum spre Adevăr. Arta regiei este mult mai complexă decât se crede și noi vrem să facem transparentă cutia în care este închis mecanismul, aș spune robot, al acestei relații dintre creator și spectacol. Întîlnind un mare regizor afirmat pe plan mondial, avînd adică un contract direct cu Jerzy Grotowski, am fost șocat de discursul său. El nu expunea o teorie a spectacolului, ci ne povestea despre un efect vocal descoperit în lucrul cu actorii. El dorea să ne comunice povestea acestui efect de emisie pornind din mușchii abdominali. Apoi el ne-a comunicat că descoperirea va face parte dintr-un spectacol ulterior.[47]

Simplitatea strălucită și esența semnificantă, luate, poate, ca model din „teatrul sărac" grotowskian, au constituit pentru Aureliu Manea reperele moral-estetice, prin care și-a desăvârșit lumea ficțională, dar plină de mister și ritualitate, a spectacolelor sale.

1.3. Distanțarea și afectivitatea controlată

Dincolo de opțiunile onirice și metafizice, Aureliu Manea caută și o cale a unui raționalism creativ, făcând trimitere, în montările sale, la Piscator[48] sau Brecht[49].

> Rațiunea nu face imposibilă prezența iraționalului, însă permite subiectului (mai precis: individului) accesul la adevăr, desigur, în forma gândirii carteziene, chiar dacă aceasta înseamnă amenințarea salvării sinelui. […]. Raționalul brechtian acompaniază simplitatea, dezinvoltura. Aceasta ține de o asumare a libertății, fără de care orice concepție a creatorului scenic (regizor, scenograf, actor etc.) s-ar transforma în preconcept[50]

---

[46] Oltița Cîntec, „Teatrul gestual. Viziunea lui Grotowski", în *Estetica impurului. Sincretismul în arta spectacolului postbelic*, Iași, PRINCEPS EDIT, 2005, pp. 197–198.

[47] Aureliu Manea, *op. cit.*, pp.31–32.

[48] Erwin Piscator (1893–1966), regizor și teoretician german.

[49] Bertolt Brecht (1898–1956), regizor și teoretician german, adept al principiilor „teatrului epic". Principiile sale sunt înmănuncheate în scrierea numită „Micul Organon pentru Teatru" (1948), unde e de reținut o suită de raporturi, privind spectacologia teatrală: formă dramatică-formă epică; acțiune-povestire; spectator pasiv-spectator observator; sentiment-rațiune; sentiment pur-sentiment conștientizat ș. a.

[50] Sorin Crișan, „Bertolt Brecht și lectura scenică activă", în *Teatru, viață și vis. Doctrine regizorale secolul XX*, Cluj-Napoca, Editura EIKON, 2004, p. 116.

Aureliu Manea a folosit raționalismul, ca formă de gând creator, fertilizând producțiile sale cu o fantezie constructivistă. Spectacolele lui Manea au un vector de luciditate, pe care își brodează debordanta și inepuizabila inspirație. Pentru atingerea țelurilor sale artistice, el a utilizat actori care, dincolo de năvala „trăirii", aveau puterea unei „distanțări" autocontrolate.

> Prețuiesc acei actori care își iau distanța necesară față de text și de mecanismul scenic, pentru a le reprezenta pe amîndouă, așa cum comenzile de cuvînt, de mișcare, de costumație, de recuzită ar fi mijloace de a demonstra o lege.[51]

Apropierea de estetica brechtiană i-a permis lui Aureliu Manea să-și completeze paleta stilistică. Dacă gândirea artaudiană l-a plasat în sfera dominată de energia simțurilor, abordarea raționalistă îl determină să asocieze ideea de regizor, cu cea de „om de știință". Percepția artei ca fenomen științific era deja definită și conturată, la sfârșitul secolului al XIX-lea și la începutul celui de al XX-lea. Pozitivismul[52] edificase, pe plan conceptual, constructivismul raționalist al artei, inclusiv cel al artei spectacolului teatral. Aureliu Manea, ca un avid om de cultură, a cunoscut ideile „științifice" ale lui Ion Sava[53] și Alexei Jakovlevici Tairov[54].

Ideile raționaliste regăsite în estetica regizorului rus susțin faptul că teatrul s-a edificat prin „acțiunea activă" a actorului. Trebuie trecut de la „actorul supermarionetă", din gândirea lui Craig, la modelul de „superactor". Actorul lui Tairov, ca și cel al lui Manea, trebuie să-și supună emoția și corpul voinței creatoare.

La Aureliu Manea găsim o nevoie acută de a împlini actul reprezentării printr-o „știință a regiei", printr-o „raționalizare" a fenomenului scenic, prin constituirea și impunerea de reguli, de norme estetice și practice.

> Regia este o știință și nu orice nechemat are dreptul să realizeze actul teatral. [...]. Spectacolul presupune un mecanism complex care se cere pus în mișcare cu forță și înțelepciune. Aceasta aș numi eu știința regiei, această pricepere de a construi mecanismul, care este însuși spectacolul.[55]

Relația dintre artă și știință a născut opinii contradictorii, știut fiind că arta nu uzitează unități metrologice, iar știința nu folosește afectivitatea în măsurători matematico-fizice. Ca atare, din acest melanj de afectivitate și raționalitate, Manea

---

51 Aureliu Manea, *Actorul ideal*, în *op. cit.*, p. 8.

52 „*Pozitivism.* Curent filozofic din sec. 19–20, care respinge filozofia ca reprezentare teoretică generalizată a lumii, manifestând intenția de a se limita strict la faptele „pozitive", verificabile experimental."
***; *Mic Dicționar Enciclopedic*, Ediția a III-a, revăzută și adăugită, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1986, p. 1357.

53 Ion Sava (1900–1947), regizor, dramaturg, pictor și caricaturist român, care pledează pentru ideea reteatralizării teatrului. Spirit novator al regiei și scenografiei românești.

54 Alexei Jakovlevici Tairov (1885–1950), actor și regizor rus. Gândirea sa estetică sintetizează idei în lucrarea *Teatrul descătușat* (1922).

55 Aureliu Manea, *Știința regiei*, în *op. cit.*, p. 32.

alege calea normării actului scenic, a reglementării prin axiome teoretice și rigori practice.

> Arta regiei nu este o artă foarte tânără, dar mă sperie lipsa ei de principii. Pledez pentru puterea imaginii scenice, dar cred că orice șoc teatral presupune o tehnică inedită de realizare. Cred într-o artă savantă a Regiei. Nimeni nu mă va putea abate de la această credință.[56]

1.4. Diversitate și unicitate

Concluzionând, am putea socoti stilul artistic al regizorului Aureliu Manea ca fiind eclectic[57], în el regăsindu-se multiple influențe conceptuale, care s-au reflectat în maniera de abordare a praxisului teatral. Ceea ce este remarcabil, e faptul că Manea a avut o mare putere de sinteză și a punctat, prin accente pur personale, la capitolul diversitate și irepetabilitate.

În prima etapă a exprimării sale scenice (*Rosmersholm, Filoctet)*, Manea exacerbează dimensiunea imagistică a reprezentației și, totodată, accentuează elementele de influență artaudiană, printr-un limbaj fizic dominat de accente paroxistice. În perioada „bănățeană", apar elementele grotowskiene ale „teatrului sărac" (*Anotimpurile*, *Sakuntala* – spectacol neîncheiat), unde minimalismul decorului este îmbogățit de expresia actoricească. O a treia etapă ar putea fi socotită perioada căutărilor de tip „laborator", a „rezidenței" sale artistice turdene (*Tigrul, Roata-n patru colțuri, Gaițele, Mașina de scris, Cotele apelor Dunării, Domnișoara Iulia, Medeea*). A fost o „eră" asumată a creației sale, când pecetea maturității artistice începe să impună elemente de dezbatere existențială, de profunzime, construcția reprezentației fiind împlinită mai cu migală. Experiențele realizate pe scena Naționalului clujean (*Jocul dragostei și al întâmplării, A douăsprezecea noapte, O noapte furtunoasă, Conu' Leonida față cu reacțiunea, Acești nebuni fățarnici*) reaprind focul exprimării ludice. În 1976, prin spectacolul *Macbeth* (urmat, într-o manieră asemănătoare de *Acești îngeri triști* și *Titanic vals*) se revăd pornirile de virulență și contestare. Urmează perioada finală a creației, cu accente de rafinament și subtilitate (*Domnișoara Iulia, Surorile Boga, Ispita, Execuția se repetă*). Ultimele montări (*Pescărușul, Trei surori, Medeea*) sunt o sinteză de maturitate și răbufniri firave de violență.

Am putea spune că, fiecare etapă din viața sa de făuritor de imperii scenice, fiecare montare a avut un contur artistic deosebit de personal. Prin nonconformismul și vizionarismul său, prin spiritul contestatar și prin „rebeliunea" înnoitoare, Aureliu Manea a fost un adevărat creator de artă a reprezentației, cu un stil inconfundabil.

---

[56] *Ibidem* p. 35.

[57] „*Eclectic,-ă.* „Alegere și îmbinare după mai multe criterii a unor idei, concepții, puncte de vedere eterogene sau chiar opuse; acordarea aceleiași valori, importanțe, semnificații la ceea ce de fapt diferă sub aceste aspecte […]."

Dacă, astăzi, privim în timp, observăm că, pe toate scenele unde a montat Aureliu Manea, „fenomenul Manea" a lăsat urme adânci în ființa teatrului respectiv, sau a fost „o treaptă de soare în fiecare spectacol", cum îi plăcea să spună.

> Teatrul este o artă care cere cunoașterea temeinică a psihologiei. Arta a emoției, uneori ajunsă până la transă, ea cere un control deosebit al acestei substanțe din care se naște ritualul scenic. Noi considerăm spectacolul nu ca o imitație primară a vieții, ci ca o transfigurare a realității, ca o exacerbare a comportamentului uman ajuns până la o treapta superioară a ritualului scenic.[58]

2. Relația dintre text și spectacol

2.1. Dramaturgie-spectacologie, dihotomie sau sincretism?

Pentru Aureliu Manea, ca și pentru orice alt mare făuritor de lumi scenice, teatrul a însemnat și înseamnă comunicare. Lumea spectacolului are menirea și putința de a emana idei, sentimente, întâmplări. Valoarea de adevăr a creației teatrale rezidă în găsirea căilor așternerii frumosului, iar regia artistică, prin argumentația sa persuasivă, este un vector de veridicitate și credibilitate. Manea se va fi întrebat, poate, cât de „transparent" trebuie abordată lumea ficțională a teatrului, pentru a fi „lizibilă", sau cât de ermetic trebuie insinuat mesajul, pentru ca arta reprezentației să aibă taină? Există, oare, un adevăr imuabil și frust?

> Totuși lucrurile nu sunt deloc așa simple cum par la prima vedere. Fiindcă, în ordinea sistemelor de comunicare, cel teatral este, probabil, cel mai enigmatic, cel mai încăpățânat atunci când e vorba să-i transcriem, cât de cât coerent, structurile și mecanismul de funcționare în drumul către producerea semnificațiilor. Ceea ce în mod intuitiv pare o certitudine, în mod analitic ajunge, de foarte multe ori, un soi de goană după himere.[59]

Lumea citadină confundă teatrul, ca esență spectaculară, cu dramaturgia. Dacă o întreagă pleiadă de analiști, hegeliană și post-hegeliană, a eșuat prin confuzie sau supunând actul reprezentației criteriilor estetice specifice literaturii, au apărut „voci" care au acreditat ideea de spectacologie. Semnificantă este poziția marelui I. L. Caragiale:

> Teatrul, după părerea mea, nu e un gen de artă, ci o artă de sine stătătoare tot așa de deosebită de literatură în genere și în special de poezie, ca oricare altă artă-de exemplu arhitectura […]. Faptul că unul din mijloacele sale de reprezentare este și vorbirea omenească, nu trebuie să facă a se lua teatrul ca un gen de literatură; din acest punct de vedere teatrul ar avea mai multă rudenie cu arta oratoriei.[60]

---

[58] Florica Ichim, *El, vizionarul Aureliu Manea*, București, Revista „Teatru azi" (supliment), 2000, p. 253.

[59] Miruna Runcan, „Teatrul, o problemă de comunicare", în *Pentru o semiotică a spectacolului teatral*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2005, p. 10.

[60] Ion Luca Caragiale „Oare teatrul este literatură?", în *Despre teatru*. Ediție prefațată și îngrijită de Simion Alterescu, București, E. S. P. L. A., 1957, p. 146.

În mod cert, Aureliu Manea, ca rafinat om de cultură, nu numai teatrală, a cunoscut principiile estetice, ca repere „in vitro”, și a căutat să le respecte sau să le conteste, prin căile „in vivo”. Ca atare, această relație text-spectacol a fost, în creația lui Manea, o eternă tribulație, o veșnică alternare de opțiuni contradictorii, dar fecunde și creatoare.

Spectacolele lui Aureliu Manea montate pe scena turdeană au provocat discuții aprinse, polemici, au trezit entuziasm în rândul spectatorilor, dar și respingeri vehemente, până la sentința supremă de a fi interzise, Manea refuzând să aplice în teatrul românesc *metoda apărării prin scăderea intensității sau tehnica surdinei.*[61] Aici ne referim la spectacolul *Tigrul* de Schisgall, care a avut o singură reprezentație, respectiv premiera. Majoritatea oamenilor de teatru a intuit destinul teatral al lui Aureliu Manea, unii i-au lăudat și încurajat creațiile, alții, la „comandă politică”, au încercat să-l înfrângă.

Însă Aureliu Manea a fost capabil mereu să o ia de la început, să-și consume energiile spectacolului prin experiențe teatrale proprii, să încerce să stăpânească efectele lumii prin *catharsis comun*, prin acea eliberare pe care o oferă spectatorului de teatru care vine pentru a se bucura de minunea creației.

> Întotdeauna am considerat spectacolul un mecanism, o structură în care fiecărui element trebuie să i se acorde atenție. Textele le-am considerat niște cuvinte libere. Există modalități de teatru pe care înșiși autorii le determină – dar pe care le-am refuzat. Textul, pentru mine, este teren liber, la care se pot aplica construcții ciudate. Îmi plac foarte mult acele texte rare au o unică temă, obsesivă, îmi place ca spectacolul să fie un fel de variație pe o temă.[62]

O personalitate creativă, precum regizorul Aureliu Manea, nu poate rămâne doar un simplu „narator” al eposului dramaturgic. Ca artizan al scenei, el nu poate accepta complacerea simplistă în jocul ideilor literare. Teatrul lui este o împletire *a semnului* verbal (textul) cu cel imaginar (regia), ca expresie a gândirii, totdeauna formulat în imagini care exprimă realitatea. Prezența și valoarea semnului, analiza semnelor teatrale și a relațiilor dintre ele sunt un pas important pentru a înțelege sensul spectacolelor sale.

Indiferent de epocă, teatrul, ca formă complexă și sincretică a artei, încearcă, prin mijlocirea „demiurgică” a directorului de scenă, să redea, prin mijloace transfigurate, elemente de viață.

> În teatru, valoarea de adevăr este condiționată de relația spectatorului cu lumea imaginată scenic, o relație care nu se pune doar în termenii separării universului fictiv de cel real, ci și printr-o regândire a referențialității istorice și sociale. Mai mult, tendința

---

61 *Metodă de apărare a spectacolului împotriva cenzurii în perioada comunistă*, în Miruna Runcan „Strategii de apărare voluntară și tactici spontane de răspuns al teatratorului”, în *Fotoliul scepticului spectator*, București, Editura Unitext, 2007, p. 30–31.

62 Florica Ichim, *El, vizionarul Aureliu Manea*, București, Revista „Teatrul azi” (supliment), 2000, 253 p.

> contemplatorului scenic este de a depista elementele de confluență ale datului scenic cu valorile cultural dobândite.[63]

Astfel, Aureliu Manea își cultivă universul scenic, când devoalând sensuri metasemantice ale cuvântului, când desenând imagini policrome, când așternând piese clasice, când răspunzând fiorului incitant al noului val dramaturgic, mai îndrăzneț și mai permisiv. În fond, teatrul este o lume ficțională, cu limpezimi și taine; „el este o formă de viață, este viața care se dezvăluie sieși, retrăindu-se în gest și în cuvînt."[64]. Ca atare, Manea urmează calea „golgotiană" a creației, de multe ori sisifică, dar răspunzând, astfel, nețărmuritului său orgoliu de creator unic.

> În cele mai multe încercări de a construi spectacole, am avut tentația de a mă distanța de personajele unui autor, de a le comenta. Într-un fel, acesta era un mod de a mă distanța și față de subiectul textului, deci și față de dramaturg. Nu-mi amintesc să fi încercat de multe ori să povestesc un subiect de teatru, căutînd doar semnificația întîmplărilor, a intrigii, și neîncercînd să așez un personaj într-o semnificație de comentariu, subiectivă. […]. E banal să încercăm a surprinde spectatorul prin felul în care povestim subiectul unei piese pe care toată lumea o cunoaște. Nu se face diferența esențială între modalitatea de a înscena un text și modalitatea de a-l comenta.[65]

Confesiunea lui Aureliu Manea e un mod de a afla în ce raport s-a găsit el vizavi de „ingredientul" dramaturgic al reprezentației. Era mai la îndemână o regie simplă, fără semne ornamentate cu semnificație, adaptată politicii culturale ale acelor vremuri? Evident că da! Dar nu i-ar mai fi fost proprie acestui mare frământat al artei teatrale.

> Trebuie să avem puterea maximă de a ne distanța de cuvinte, de a le lăsa să sune nu pornind din sentimentalismul ce l-a creat, ci din stările pe care ele ni le injectează, din senzațiile pe care ni le dau, sau potrivindu-le unor mecanisme unitare de analize, în care experiența științelor cuvîntului de astăzi ne este alături mai bine decît cu mulți ani în urmă. Avem datoria și plăcerea de a sonda structura de cuvinte și a-i descoperi în întunecime, în adîncimi obscure, acel arhetip, acea metaforă inconștientă a reprezentării.[66]

2.2. Argumentații spectacologice

Aureliu Manea transpune prin artă regizorală, prin imagine, ceea ce gândește, ceea simte. Prin creațiile sale, a sporit înțelegerea existenței, teatrul său fiind o combinare de gânduri și frământări care, transformate în imagini, definesc un nou stil în arta regizorală. Actul de creație al regizorului Aureliu Manea este un dialog per-

---

63 Sorin Crișan, *Teatrul ca paradox*, în *op. cit.*, p. 8.

64 Vito Pandolfi, *Istoria teatrului universal, vol. IV*, traducere din limba italiană și note de Lia Busuioceanu și Oana Busuioceanu, București, Editura Meridiane, 1971, p. 421

65 Aureliu Manea, *Regia și „inconștientul" literar*, în *op. cit.*, pp.17–18.

66 *Ibidem* p. 19.

manent cu macro și microuniversul, este un fluid de energie, care te pătrunde, luminându-te, și care constituie în același timp *energiile spectacolului*.

Marcat de spiritul creator și unic al omului de teatru polonez Jerzy Grotowski, influențat de întâlnirea cu acest mare creator, cu *Laboratorium din Wroclaw*, tânărului regizor Aureliu Manea i-a venit ideea de a avea propriul său laborator de teatru. Acest gând a prins contur prin întâlnirea cu teatrul turdean, unde a găsit locul de maturizare a unor idei și terenul prielnic pentru noi experiențe și explorări. A fost o perioadă prielnică pentru sondarea și studierea gustului publicului, dar fără a aluneca spre kitsch sau spre cultul gagului, o perioadă fertilă pentru o absolută înnoire a limbajului său teatral. A creat modalități noi, prin spectacole capabile să edifice lumi mitologice.

Este adevărat că au existat și voci care au afirmat că Aureliu Manea ar fi fost mai avantajat dacă *laboratorul de teatru* de la Turda ar fi fost în capitală. Trebuia însă să fie „în cărți", agreat de protipendada epocii, adevăr deloc neglijabil, după opinia unor exegeți, vizavi de „anonimatul" celui care montează în provincie și n-are acces la lumea celor care stabilesc „topuri", canoane estetice și opinii critice.

Dar să nu uităm că „provincial" poate fi o stare de spirit. Poți să fii „provincial" montând într-un teatru de pe Calea Victoriei și poți să fii valoros trăind și muncind la Turda. Nu distanțele geografice față de capitală hotărăsc asta, pentru că talentul artistic, în apariția și în înflorirea lui, nu cunoaște noțiunile de „capitală" și „provincie". Zarurile talentului pot cădea oriunde, în funcție de capriciile hazardului, pe care nu avem cum să le controlăm.

Să încercăm o abordare a raportului text-spectacol din perspectiva montărilor împlinite de către Aureliu Manea pe scena turdeană, fără a încerca să refacem complet tabloul realizărilor, din acea perioadă, de la Teatrul de Stat Turda.

În anul 1970, montează piesa *Tigrul* de Murray Shisgall, piesă acceptată pentru că îi oferea posibilitatea de a încerca un exercițiu de stil, o singură temă și o încercare de joc teatral; apoi, *Roata în patru colțuri* de Valentin Kataev, în stagiunea 1971/1972, montare definită drept un *spectacolul adevărat,* având curajul să facă lungi pauze și acțiuni multiple, dantelat cu detalii realiste, apăsând pedala grotescului într-un spectacol spumos, cu multiple personaje împinse spre caricatură. „Ce înseamnă spectacolul de la Turda în destinul acestui controversat Manea, în primul rând ieșirea din trotuarul teritoriului tragic și apropierea de comedie, înscrierea sa într-un regim profesionist".[67]

Apoi, *Gaițele* de Alexandru Kirițescu, cu premiera în 13 aprilie 1972, spectacol pe care l-a numit *teatru al distanțării*, realizând construcția spectacolului din exteriorul acțiunii, atras de scrisul lui Alexandru Kirițescu pentru că preia umorul de la marele Caragiale și îl „consumă" prin contrastul dintre situație și starea emoțională.

Mașina de scris de Jean Cocteau, cu data premierei la un interval destul de scurt față de spectacolul *Gaițele*, respectiv la data de 27 mai 1972, spectacol remarcat de

[67] George Banu, cronică la spectacolul, *Roata în patru colțuri*, *Contemporanul*, nr 5, 22 ianuarie, 1972

Liviu Ciulei și stârnind interesul spectatorilor de teatru constanți, fără a neglija însă, frumusețea unei întâmplări în care forța destinului celei de a șaptea arte seduce omul. Interesat și pasionat de inconștientul literar, în legătură cu textele pe care le studiază, după propria mărturisire, textul lui Jean Cocteau îi oferă șansa lui Aureliu Manea, de a privi o epocă a Europei Occidentale care purta masca invaziei filmului american de suspense. În această montare, regizorul alege să interfereze limbajul scenic cu cel cinematografic.

Domnișoara Iulia de August Strindberg, (premiera la data de 27 aprilie 1979) semnifică un drum fără întoarcere, spectacol ce se poate defini cu un singur cuvânt, tristețe (*fără sfârșit*, cum îi plăcea lui Aureliu Manea să-l definească)**.** Un spectacol în care cele două personaje se întâlnesc cu *Limita*, unde totul devine străin, timpul trecut, prezent și viitor nu va semnifica decât un vid esențial.

Cotele apelor Dunării de Valentin Munteanu, va deschide un nou drum în teatru prin relația dintre mișcare și nemișcare, timp și spațiu exprimat prin oglinda magică, simbol al timpului, ca un personaj absent ce respiră prin fasciculele luminii ce vin din întuneric. Acest spectacol (premieră pe țară) este catalogat de Aureliu Manea în istoria spectacolelor sale montate la Teatrul de Stat Turda ca „fiind cel mai acut spectacol manifest", un spectacol politic, datorită căruia a ajuns să dea frâu liber fanteziei și să se descătușeze de anumite lanțuri invizibile (în caietul de sală a spectacolului Cotele apelor Dunării, stagiunea 1976–1977).

Medeea de Seneca (premiera în stagiunea 1980–1981) va constitui o meditație asupra societății de tip totalitar, spectacol definit chiar de Aureliu Manea drept spectacol de studiu, de cercetare teatrală. Personajele spectacolelor sale traversează o zonă de fals a existențelor lor pentru a-și regăsi în final adevărata lor esență.

Medeea de Seneca, (premiera în stagiunea 1990–1991), a doua versiune la un interval de zece ani, creată sub influența spectacolelor sale realizate la Teatrul de păpuși „Puck" Cluj-Napoca.[68] Aureliu Manea a trăit și experiența teatrului de păpuși, de unde a luat cu sine misterul, magia și seducția păpușii ce poate fi însuflețită mecanic și fizic.

Păpușa în arta teatrală a constituit o atracție și o fascinație pentru regizorii ultimelor decenii. În mod cert, Aureliu Manea a găsit un model sintetizator în teatrul american al anilor '60–'80. Referențială este contribuția artiștilor de la *Performance Group*, un grup teatral condus de Richard Schechner, și al celor diriguiți de Peter Schumann, la *Bread and Puppet Theatre*. Ei încorporau în păpuși spirit uman. Arta lor era simplă, fără artificii. Actorii din aceste teatre nu realizează caractere, ci sarcini scenice; spectacolul trebuie să fie discontinuu și să poarte un mesaj.

Prin aceste spectacole, Aureliu Manea a dovedit că se orientează spre un limbaj scenic modern, inventiv, utilizând mijloace de o surprinzătoare diversitate, subordonate unui anume cod de comunicare, iar atenția presei și a criticii în acea perioadă a fost reținută nu atât de echipa de actori, cât de personalitatea controversată a

[68] În perioada 1982–1990, Aureliu Manea a fost angajat regizor la Teatrul de Păpuși Cluj.

regizorului Aureliu Manea care a oferit publicului atât cât a creat pe scena turdeană, spectacole – eveniment, inedite nu prin texte (tradiționale, de altfel), cât prin mutațiile semantice realizate de Aureliu Manea, respectiv prin o nouă perspectivă dramatică oferită textelor.

> Personal am căutat în fiecare spectacol de al meu să afirm un punct de vedere asupra lumii conținute din text. Am luptat întotdeauna cu acea crâncenă relație dintre text și spectacol. […]. Întâlnirea cu un text se soldează, astfel, cu imagini care vin din structurile psihologice ale oamenilor de teatru, iar relația dintre cuvânt și impuls, dintre obiectiv și subiectiv, când regizorul își joacă propria sa personalitate la masa teatrului, constituie ENIGMA SPECTACOLULUI.[69]

2.3. Conlucrare și coabitare

Relația dintre text și spectacol reprezintă la Aureliu Manea un prilej de decantare lucidă a opțiunilor. Manea a abordat relația cu textul dramatic din trei perspective: întâi, supunerea „oarbă" vizavi de piesă, în care ideile sale se confundă cu ideile autorului; apoi, „respectarea" ideilor dramaturgului, dar detașarea, prin spectacol, și oferirea unor noi perspective și idei, toate conlucrând, coabitând, în mod sinergic, și impunând rezultate de analiză personală.

Ca o ultimă cale, el acreditează viziunea pur personală, propriul concept, existențial și estetic, creând ceea ce se numește, „piesă-spectacol".

> În funcție de toate acestea, textul este pretext, este interpretare proprie, cu descoperiri originale sau este preluat aproape identic. Intervențiile în piesă, mai mari sau mai mici, apropierea sau depărtarea de aceasta sunt și în funcție de măsura în care ideile regizorului se regăsesc în text sau acesta le slujește. Dar forma spectacologică aparține în întregime directorului de scenă.[70]

Prima opțiune, aceea a respectării „oarbe" a ideilor dramaturgului, l-a constrâns pe „creatorul" Manea, reținându-i și zăgăzuindu-i energiile creatoare. Nu poți adăuga ideilor scrise alte idei, cu un conținut identic, dar diferit ca formă, doar prin utilizarea altor mijloace, de regulă, practice. S-ar ajunge la tautologizarea unei munci și ar fi o formă de regie „neproductivă". Prezența regizorului, în acest caz, poate deveni superfluă. Inutilitatea unei munci este demonstrată de ariditatea pe care publicul spectator o simte și o percepe în acest tip de eșafodare artistică.

> Mai puțin productivă de valori este atitudinea neutră a lui Aureliu Manea față de texte, transpunerea scenică, aș zice, respectuoasă acestora, ca idee și spectacologie. Au rezultat în cel mai bun caz spectacole medii sau mediocre: Domnișoara Iulia de August Strindberg, Surorile Boga de Horia Lovinescu, Pacea de Aristofan, Ispita de Constantin Cubleșan.[71]

---

[69] Aureliu Manea, *Energiile spectacolului*, p. 22

[70] Justin Ceuca, *Text și spectacol*, în *op. cit.*, p. 45.

[71] *Ibidem*, p. 48.

A doua formulă de coabitare regizor-dramaturg presupune preluarea ideilor literare, dar exprimarea lor se face prin construcție scenică personală. Manea a acceptat acest tip de conlucrare dar a insistat, de multe ori agresiv, asupra ideii de supratemă a textului. Ideea îl are ca prim-inițiator pe marele creator de teatru Konstantin Sergheievici Stanislavski.[72]. Supratema oferă posibilitatea creatorului-regizor de a realiza ceea ce se cheamă procesul de „teatralizare” a textului, permițând așternere spectaculară, prefigurând viitoarele contururi plastice ale reprezentației și oferind premise de dinamism și acțiune.

> Supratema piesei este și a spectacolului, constituie corespondentul ideatic al imaginii arhetip, trebuie să fie conținută, cel puțin ca sugestivitate, de aceasta. Prin supratemă se exprimă ideea fundamentală a reprezentației, cea proprie regizorului, interpretărilor sale originale asupra piesei. Pe supratemă se structurează celelalte idei, ca ideologie, care o argumentează pe prima.[73]

Fixarea supratemei se face prin selecția creatoare a textului. Se caută ideea primordială care se exacerbează, minimalizându-se celelalte idei, care devin subsidiare. Această idee centrală impune o reapreciere și o reașezare a situațiilor dramatice. În această formulă de abordare s-au încadrat, în majoritate, spectacolele lui A. Manea[74].

Din spectacolele realizate pe scena Naționalului clujean, reținem, în ideea unicității montărilor sale, câteva exemple: *Jocul dragostei și al întâmplării* de Marivaux, în stagiunea 1972–1973 „Spectacolul e lucrat în cheia parodiei originale; e un joc de teatru”[75]; *A douăsprezecea noapte* de Shakespeare, în stagiunea 1975–1976, unde Manea „Simfonizează spectacolul în cheie shakespeariană; planurile comicului patetic și ale pateticului comic interferează armonios. Partea trainică a spectacolului o constituie interpretarea grupului de nebuni.”[76] *Conul Leonida față cu reacțiunea* de I. L. Caragiale, în stagiunea 1978–1979, „Aureliu Manea propune o formulă carnavalescă.”[77].

O a treia formulă de coabitare text-închipuire scenică este reprezentată în creația lui Manea de formula libertății absolute a montării. Ideea neîngrădirii regizorului a fost acreditată și impusă de spiritele reformatoare ale secolului XX: Artaud, Craig, Grotowski, Brook, Barba ș. a. Cum s-au răsfrânt aceste influențe în opera lui Manea, din perspectiva textului-pretext?

---

72 Konstantin Serghievici Stanislavski (1863–1938) teoretician și practician de teatru.

73 Justin Ceuca, „Text și spectacol”, în *op. cit.*, p. 45.

74 *A douăsprezecea noapte* și Macbeth de W. Shakespeare; *O noapte furtunoasă și Conu Leonida față cu reacțiunea* de I. L. Caragiale; *Arden din Kent* (autor anonim din sec. al XVI-lea); spectacole montate la Teatrul Național Cluj *Mașina de scris* de J. Cocteau, *Gaițele* de A. Kirițescu, spectacole montate la Teatrul de Stat Turda.

75 Teatrul Național Cluj-Napoca, 1919–1994, studiu monografic, volum editat de Teatrul Național Cluj-Napoca, 1994. p. 194.

76 *Ibidem*, p. 198.

77 *Ibidem*, p. 210.

> În formula textul-pretext, cum de altfel mai spuneam, acesta se află în serviciul spectacolului, care îl depășește cu totul (după formularea lui A. Artaud), supratema fiind implantată din exterior. Se construiește un spectacol aproape paralel cu piesa, vizual, plastic și al jocului actorului. Cum se întâmplă în *Rosmersholm* de H. Ibsen, în *Britannicus* de J. Racine, *Anotimpurile* de Arnold Wesker, *Titanic vals* de Tudor Mușatescu.[78]

2.4. Constructivismul paratextual

Adevărata măsură a talentului marelui regizor Aureliu Manea este dată pe terenul libertății absolute, acolo unde, un creator nonconformist, dar atins de sclipirea nețărmuririi, stabilește „regulile", principiile care diriguiesc logica nou creată. Practic, se edifică un nou univers artistic, unde rebeliunea geniului este temperată de propria autodisciplină. Noul orizont încalcă regulile, cutumele și postulatele care au direcționat arta spectacolului, redefinind estetica tradițională, într-un amestec de tragic și comic, oricum ilar, dar bine argumentat estetic. Regăsim, poate, într-o altă dimensiune temporală, discursul ionescian sau beckettian al teatrului deriziunii, acolo unde „râsul-plânsul" transformă masca tragediei și a comediei, din estetica aristoteliană, într-o creatură grotescă, dar compatibilă cu lumea haotică și fără de orizont moral-estetic, a unui prezent confuz și rătăcit într-o căutare de redefinire a noului contur identitar.

> Nu cred într-un spectacol unde comicul și tragicul se desfășoară fiecare în parte absolut. Demonstrația shakespeariană domină deasupra tuturor timpurilor, prin îmbinarea dintre tragic și comic. […] Spectacolul aplică procedee commedia dell'arte și alte structuri ceremoniale vechi. Am ales structurile commediei dell'arte pentru a construi un spectacol cu amprentă comică de bufonadă, resimțind însă sub această mascatură filoanele tragice și sângeroase. Spectacolul a fost construit prin improvizație. Demult visez la un teatru care să se nască așa cum se naște jazz-ul la New Orleans. Teatrul se apropie de jazz prin faptul că este o artă liberă și capabilă de a construi semiotic sunete și semne vizuale prin material senzorial. Și apoi, cred că între commedia dell'arte și jazz există legături.[79]

Rezolvarea comică a tragediei, utilizând mijloacele Commediei dell'Arte, nu este întâmplătoare. Commedia dell'Arte, care apare ca modalitate teatrală de expresie undeva la sfârșitul secolului al XVI-lea, în Italia, își are originile în teatrul latin, deci în epoca antichității, în înșiși anii în care a trăit și s-a exprimat Seneca, autorul piesei. Commedia reactualizează spiritul întâlnit în atellane, mime, pantomime, satire etc., dar și în farsele populare, precum și în arta histrionilor medievali. Aureliu Manea nu face decât să reactualizeze, prin prima montare la teatrul turdean cu *Medeea*, spiritul referențial al unor epoci. A preferat tragicului „trist", un tragic „vesel", exacerbând, voit sau nu, o antinomie scenică.

---

78 Justin Ceuca, „Text și spectacol", în *op. cit.*, p. 46.

79 Aureliu Manea, „Medeea-un studiu teatral, în Caietul-program al spectacolului *Medeea* de Seneca, realizat de Manea pe scena turdeană, în stagiunea 1980–1981.

> Limbajul adoptat de Commedia dell'Arte, ca bază a jocului scenic, are o dimensiune de parodie care-l apropie, fără a-l face schematic, de acela al vieții cotidiene și al oamenilor obișnuiți.[80]

Lui Aureliu Manea îi relevau imagini scenice acele texte care ieșeau din conturul lor narativ, cu accente de livresc. Acestea îi ofereau deschiderea minimală dar apriorică, pe baza căreia se putea intra în teritoriul galactic al creației regizorale. Dar asemenea oameni de litere sunt rari. De regulă, dramaturgul, care timp de secole era prin didascalii, însuși „regizorul" propriei scrieri, avea „orgoliul primogeniturii", al celui dintâi „născut" în actul teatral. Fără a invoca motive biblice, dar acceptând faptul că la început a fost „cuvântul", trebuie să recunoaștem primordialitatea scriiturii dramatice. Dar teatrul înseamnă creație, înseamnă așternere, iar Aureliu Manea nu-și putea reduce universul de edificare a unei lumi ficționale doar „relatând" ideile dramaturgice. De aceea, el a căutat modele de „inconștiență" literară." Mă interesează și pe mine, în legătură cu textele dramatice pe care le studiez, inconștientul literar."[81]

Aureliu Manea a fost fascinat de modelele create de lumea filmului. Charlot, Keaton, supranumit Malek, și mulți alții s-au constituit în adevărate modele de comportament artistic. Totodată, mari regizori de film, precum Jean Luc Godard, François Truffaud, Alfred Hitchcock, i-au relevat căi imagistice, soluții fascinante, rămase în memoria afectivă și practică a lui Manea. Impactul filmului este mult mai „agresiv", mult mai invadant în conștiința spectatorului. Ca atare, și lumea personajele scenice, sub influența celor cinematografice, suferă metamorfoze comportamentale. „Personajele piesei confundă viața adevărată cu un story de categoria „B" și se trezesc sau adorm într-o situație pe care nu o vor cunoaște obiectiv niciodată". [82]

Libertatea artistică pe care și-o arogă regizorul Aureliu Manea șochează, de multe ori. Pornind chiar de la un text clasicizat prin narațiune și banalizat prin uzura „blazonului" dramaturgic, creatorul Manea găsește filonul „aurifer" al inspirației montării, dând o altă dimensiune, prin construcție paratextuală, unei scrituri ce aparține mai degrabă spațiului muzeal.

> Textul lui Kirițescu înseamnă, pentru mine, modalitatea de prezentare lejeră a unei situații de importanță dramatică. Este, de fapt, reprezentarea teatrală a unui text extrem de banal. […]. Kirițescu este pentru mine un autor de teatru care preia lecția de umor a marelui Caragiale. Trimiterea regiei spre această relație merge pînă la a fixa strada pe care se întîmplă „acțiunea Gaițele", cu un nume de stradă din schița „Căldură mare" de Ion Luca Caragiale. Ce îmi place în psihologia acestor personaje de Kirițescu – și prin ce autorul consumă umorul – este contrastul dintre situație și sta-

[80] Vito Pandolfi, *op. cit., vol. II*, p. 23.

[81] Aureliu Manea, „Mașina de scris și inconștientul ei", în Caietul-program al spectacolului *Mașina de scris* de Jean Cocteau, montat de Manea pe scena turdeană, în stagiunea 1971–1972.

[82] *Ibidem*.

rea emoțională. Aceasta merge pînă la un final de un acut și rafinat umor straniu – cînd o ceremonie de doliu devine prilej de bucurie, încîntare și petrecere.

Pentru că ne aflăm în acel spațiu artistic clasic, „tîrgul de provincie", nu se putea ca autorul să nu aducă ceva din atmosfera încăperilor cu clavire și doliu, într-un aer de plumb, însă nu atît de sufocant ca la Bacovia.

Registrul ironic al autorului, de o consecvență riguroasă, l-am respectat pe tot parcursul spectacolului.

Mi-a plăcut să realizez o construcție de spectacol din exterior și nu din interiorul acțiunii. Formula noastră ține de un teatru al distanțării.[83]

2.5. Modelul cinematografic și onirismul teatral

Prin montarea spectacolului *Mașina de scris* de Jean Cocteau, regizorul alege să interfereze limbajul scenic cu cel cinematografic.

> Textul lui Jean Cocteau îmi acordă putința de a privi o epocă a Europei Occidentale care poartă masca invaziei filmului American de suspense. […]. Suntem pentru un teatru al distanțării, fără a neglija frumusețea unei întîmplări în care forța de destin a magiei artei A ȘAPTEA seduce primejdios, dar frumos, omul.[84]

Linia despărțitoare între vis și realitate este spartă, căci filmul este o artă miraculoasă care dispune de un limbaj ale cărui posibilități de exprimare sunt nelimitate; limbajul cinematografic poate da consistență visului și, uneori, depășește limbajul oniric. Folosirea ecranului în spectacolul mai sus amintit ne duce cu gândul la ideea lui Artaud privind utilizarea spațiului de joc, prin introducerea unei noțiuni noi, a spațiului care va avea perspectivă la toate nivelurile, atât în adâncime cât și în înălțime.[85]

Cotele apelor Dunării de Valentin Munteanu și *Domnișoara Iulia* de Strindberg i-au oferit șansa, nu întâmplător, de a trata tema visului în teatrul românesc, temă pe care o considera un miraj, în plan estetico-existențial.

> Visul este o formă foarte liberă de imaginație, în vis se alătură elemente diverse, se realizează secțiuni în realitate, prin forme deosebite. Uneori, în vis, un obiect poate căpăta dimensiuni extraordinare, o faptă oarecare se poate transforma într-un adevărat film sau un gest poate căpăta o importanță covîrșitoare. În vis se pot împleti ritmuri diferite. Cu alte cuvinte, cum spuneau și romanticii, „visul este un maidan al imaginației sau un loc sacru.[86]

Interpretarea viselor, a spus Freud este „calea regală pentru a ajunge la cunoașterea sufletului". Visul devine fenomenul care scapă de sub controlul responsabili-

---

[83] *Idem*, „Gaițele sau Teatrul poveștilor banale", în Caietul-program al spectacolului *Gaițele* de Alexandru Kirițescu, montat pe scena turdeană, în stagiunea 1971–1972.

[84] Aureliu Manea, *Mașina de scris,* în Caietul-program al spectacolului, montat pe scena turdeană,în stagiunea 1971–1972

[85] Antonin Artaud. *Le Theatre de la cruauté,* second manifest, Paris, Gallimard, 1996, p. 154

[86] Aureliu Manea, *Opinii de regizor,* revista Teatrul nr 7.

tății, de aceea persoana care visează își trăiește drama visată ca și cum ea ar exista în mod real, în afara imaginației sale. Visul este o sursă de informație foarte importantă, tocmai pentru că exprimă aspirațiile profunde ale individului, este un revelator al eului.

Oniromanția sau explicația profețiilor panoramice mentale din timpul somnului a fost o preocupare din cele mai vechi timpuri. Descifrarea sensului premonitoriu s-a încercat încă din antichitate începând cu Mesopotamia, Egipt, India sau China. Interesul pentru interpretarea viselor s-a menținut viu și în celelalte secole ajungând până în zilele noastre. Preocuparea pentru vis a deschis un mod diferit de construcție a operei, de la banal la esențial, de la profund la amplu.

Persoana care visează se află în centrul visului ei, adevărata cheie a visului se va afla în adâncul simbolurilor percepute, care corespund imaginilor din vise, asimilate ca valori simbolice cu cele din artele plastice, literatură sau mituri. Limbajul lui este cel al simbolurilor, iar arta de a-l interpreta, pe lângă reguli sau limbaje codificate, mai are nevoie și de înțelegere. Înțelegerea imaginarului nu este o simplă chestiune de imaginație.

Cel ce visează exprimă spontan tot ceea ce-i evocă imaginile, culorile, cuvintele visului său. Visul este un teatru unde cel ce visează poate fi și actor, regizor sau spectator. Discursurile pe care le întâlnim în conținutul visului nu sunt originale, ci reprezintă mozaicuri în care se regăsesc toate genurile de fragmente împrumutate din discursurile pe care persoana care visează le-a auzit sau citit.

Visele au o influență mare în întreaga desfășurare a istoriei, fiind elementul de bază în geneza unor opere culturale de maximă importanță și în decizii majore care au marcat omenirea. Dacă analizăm conținutul manifest al unui vis, vom constata că există o necunoscută comună tuturor elementelor din imaginile apărute și că, lucrarea visului are de fapt scopul de a forma o imagine unică.

Structura visului este concepută ca o dramă în patru acte și se rezumă la: expunerea personajelor, a spațiului, timpului și a decorului; acțiunea care se anunță se leagă în vis de peripețiile dramei și, în final, de evoluția dramei care trebuie să se încheie cu o rezolvare, lămurire sau concluzie.

Astăzi, există specialiști în multe domenii preocupați de dezlegarea misterului legat de proiecțiile mentale din starea de somn. Analizându-se viața persoanelor pe baza acestor proiecții mentale, s-a reușit a se stabili legătura cu cotidianul.

> Visul e o istorie sau o situație care trebuie povestită în chipul cel mai nud sau care trebuie descrisă. De fapt, visele nu trebuie povestite, trebuie încercată descrierea lor, visul nu e discurs, e imagine.[87]

Această metodă Manea o folosește tocmai pentru a nu pierde din calitatea visului, pentru a-i păstra originalitatea, spontaneitatea și, bineînțeles, pentru a păstra

[87] Eugen Ionescu, *Jurnal în fărâme*, București, Editura Humanitas, 2002, p. 181.

cât se poate de mult din conștiința nocturnă și excitația acesteia. Iar spectacolele lui par a fi o succesiune de imagini derulate cu dinamism.

Din păcate, destinul visului e uitarea. Rezultatul fericit al visului ar fi cugetul treaz, nesățios, dornic să se cunoască pe sine.

Aventura aceasta onirică, să-i spunem așa, poate fi interpretată drept o căutare de sine, de răspunsuri, de explicații, a existenței noastre. Din această perspectivă, putem ajunge la similitudini cu planul creației teatrale.

În vis, fiecare se îndreaptă spre o lume a sa, dar în starea de veghe toți avem aceeași lume. Pictorul Karl Friedrich care veghea mai bine noaptea decât ziua, dădea următorul sfat artiștilor: „Închide ochiul trupului ca să vezi mai întâi tabloul cu ochii minții. Apoi fă să ajungă la lumina zilei ceea ce ai văzut în beznă."

Urmând acest sfat, Aureliu Manea și-a montat piesele, lăsând visul și conștiința să-i dezvăluie ce trebuie adus, ce creație artistică trebuie prezentată la lumina zilei. Tot ce apare în beznă trebuie pus sub lumina zilei. Tot ce e ascuns trebuie descoperit. Visul scoate în evidență cele mai profunde gânduri, sentimente.

Asemănarea dintre vis și teatru este aceea că ambele sunt împliniri ale unor dorințe. Dacă în spațiul oniric, după teoria lui Freud, omul își satisface dorințele din timpul zilei sau dorințele refulate în inconștient, la fel și teatrul satisface nevoi fundamentale ale omului, precum nevoia de evadare, de cunoaștere, de împlinire și, mai ales, nevoia de a se bucura, imaginând satisfacții care lipsesc din viața reală. Viața adevărată e vis, marea greutate este de a păstra sensul real al visului în viața conștientă, care e construită din întâmplări cu sau fără sens, dar care dau o notă de farmec sau ridicol vieții.

3. Concepție și creație

3.1. Argument ideatic și tematică spectaculară

Creația lui Aureliu Manea este edificată pe un foarte personal tip de „țesătură" ideatică, pe concepte care vizează tematici esențiale, regăsibile în arealul existențial. Este evident că sursele ideatice și tematice fac trimitere la un fel de cercetare apropiat de lumea antropologiei, pentru că nimic din orizontul teatrului nu este străin de om, de existența sa, de evoluția sa moral-biologică și istorico-socială. Arta teatrală nu poate decât să reflecte, prin argumente și modalități estetice, ceea ce îi oferă „mirabila sământă" a vieții.

Aureliu Manea și-a construit opera scenică în anii comunismului și, foarte puțin, în anii libertății postdecembriste. Valoarea de adevăr a teatrului rezidă și în a reflecta „epoca" în care creatorul trăiește. Ca atare, Manea putea, prin teatrul său, să fie o portavoce a sistemului politic aflat la putere. Dar, artistul din el a găsit „formulele" scenice magice: îndepărtarea de realitatea social-politică prin parabolă și simbol, printr-o tematică de mare generalitate. Cred foarte mult în personalitatea celui care construiește subiecte de teatru. Trebuie respectat nu numai textul, dar

întreg contextul cultural implicat, acele interrelații cu mediul în care a trăit dramaturgul.[88]

Pentru a rezista, ca artist, într-o societate de tip totalitar, cum era și România anilor în care A. Manea încerca să se definească stilistic și să se exprime artistic, era recomandabilă abordarea unor formule mai criptice, mai încărcate de semne și de sensuri, ale căror „înțelesuri" nu trebuiau să fie la îndemâna delatorilor și a celor care invidiau destinul unui mare creator. A nu se înțelege că Aureliu Manea s-a dorit a fi un „dizident" artistic. Considerăm că arta sa depășea oricum liniile obișnuitului și că el avea o lume de gânduri și de soluții spectaculare care erau în afara epocii.

> În acea etapă, Manea folosea un „cod scenic" adesea indescifrabil, anumite texte se abstractizau devenind aproape de nerecunoscut, dar cele ce se petreceau pe scenă impresionau pentru că se desfășurau ca un ritual în care actorii credeau cu ardoare. Multe dintre experiențele acestea au avut valoarea unor studii de laborator, de antrenament psiho-fizic al interpreților. Cert este că surprindem la Manea clarificări conceptuale, o nouă relație text-imagine scenică, o mai precisă conturare a viziunii spectacolului și stăpânire profesională în lucru cu actorii.[89]

O altă putință de evitare a rigorilor epocii o prilejuiau abordările psihologice, căutările și forările în nemărginirea psihicului, în lumea visului, asupra căruia am făcut deja o discretă referire, în lumea de dincolo de înțelesuri imediate, care, poate, frizează chiar patologicul, acolo unde au găsit refugiu creativ Dostoievski sau Kafka, iată o parte a universului de căutare și de exprimare al lui Aureliu Manea.

> La Aureliu Manea este vorba de o esențializare și o sintetizare înfăptuite prin apelul la impulsuri, instincte, forțe primare, primitivism, care trimit spre expresionism. Toate acestea îl conduc pe regizor spre zonele de psihologie abisală, spre subconștient și inconștient, a căror explorare o practică, trimit spre psihanaliză, freudism. Este luminat ceea ce se află urât în om. Dar dincolo de această predilecție, paleta tematicii cercetate și dezvăluite apare diversă, multiplă.[90]

Unul dintre spectacolele cu care Aureliu Manea putea să aducă „ofrande" proletcultismului a fost pus în scenă pe un text contemporan al epocii: *Cotele apelor Dunării* de Valentin Munteanu. Montarea[91], realizată în cadrul *laboratorului turdean*, predispunea spre „rețeta de partid", cu eroul contemporan dăruit ca într-un neoromantism cauzei partidului. Marea artă a regizorului a fost ieșirea din cotidian, prin transferarea acțiunii în plan suprareal.

---

[88] Ilie Călian, „Interviu cu Aureliu Manea", în ziarul *Făclia*, Cluj-Napoca, duminică, 9 aprilie 1972.

[89] Traian Șelmaru, „Trei spectacole în regia lui Aureliu Manea", în *Informația Bucureștiului*, anul XIX, nr. 5862, 1 iulie 1972.

[90] Justin Ceuca, „Specificul creațiilor lui Aureliu Manea: Componentele, arta lui. Temele", în *op. cit.*, p. 55.

[91] Piesa a fost transmisă, cu titlul modificat (*Filonul*), de Studioul de Radio București, în cadrul emisiunii *Teatru scurt*, în 1972.

> Ideea de care s-a apropiat Aureliu Manea este acel „eroism de fiecare zi" la care face apel literatura contemporană. Manea ia textul în serios și montează subiectul în cadrul unei întruniri a actorilor ce urmează să repete o tragedie. Ideea are un efect de consacrare a valorilor eroice ale accidentului de mină, ca și versurile ce intersectează scenariul, cîntate de chitaristul Mircea Bocoș. Sub ochii noștri, inginerul Promet trece din realitatea dramatică în suprarealitatea tragică, din particular în general, din dramă în baladă, fixîndu-se în conștiința *colectivă pe care o reprezintă cîntărețul ca erou legendar. Păcat că finalul este fals (directorul minei îl salvează cu prețul vieții pe căutătorul de aur) și în contrasens (legenda avea nevoie de moartea și nu de salvarea eroului).*[92]

Un alt argument al „supraviețuirii artistice" îl reprezintă soluția plasării unei acțiuni dincolo de timpul căruia îi aparține. Astfel, se pune pecetea unei atemporalități, unei plasări într-un spațiu istoric ambiguu sau într-un „cenușiu" apolitic. Aureliu Manea reușea, printr-un halou de taină și de iluzoriu, printr-o argumentație încărcată de magie să ofere teme de reflecție, fără a impieta asupra exigențelor cenzurii. Opera lui Manea e un joc de lumini și umbre, de adevăruri spuse voalat sau întrepătrunse cu meandre, metafore sau văluri de aluzii.

> În *Filoctet*, caracterele aparțineau unui timp general prin îmbrăcămintea neutră, fără determinare temporală, dar mai ales prin psihologia lor. Fedra era și un simbol al pasiunii iraționale, iar Solange (*Mașina de scris*) devenea un personaj arhetip produs de filmul comercial. În *Domnișoara Iulia* de A. Strindberg principiul plăcerii sau iluzia libertății lăsa loc întunecatului principiu al realității, al comandamentelor acestuia[93]

Atemporalitatea pare să-i fi servit lui Manea și în implementarea altor tematici „indezirabile" pentru vremuri mutilate prin cenzură. Spectacolul cu piesa *Roata în patru colțuri* de Valentin Kataev impunea surmontarea situației create de revoluția bolșevică. Omul nou, plămădit în „laboratoarele" leninismului atotbiruitor, trebuia să aibă profilul ideal, să întruchipeze înseși mărețele realizări ale vremii. Acele ființe nu mai aveau voie să fie oameni, ci doar „tovarăși". Ca atare, Manea nu a făcut referiri stricte la planul istorico-politic, ci a șarjat, a demitizat, prin persiflare rafinată și prin satiră, tarele personajelor. Cronicile vremii confirmă adevărul acestei aserțiuni.

Intr-una dintre ele, aflăm despre deschiderea în plan creativ-imaginativ. „iată o piesă prin care regizorului i se deschide un cîmp aproape nelimitat de imaginație."[94] „Câmpul de imaginație" este însuși universul lui Aureliu Manea, în care se refugiază, prin creație, eludând stricta rigoare a vremii.

O altă opinie critică a epocii relevă opțiunea tematico-estetică a regizorului, vizavi de zona de abordare a spectacolului menționat.

---

92 Mircea Ghițulescu, *Cartea cu artiști. Teatrul românesc contemporan*, cap. *Aureliu Manea*, paragraf „Legenda căutătorului de aur", București, Redacția publicațiilor pentru străinătate, 2004, p. 157.

93 Justin Ceuca, „Specificul creațiilor lui Aureliu Manea: Componentele, arta lui. Temele", în *op. cit.*, p. 56.

94 Constantin Cubleșan, „Comedie satirică", în caietul de sală al spectacolului, 1972.

> Ca orice comedie, *Roata în patru colțuri* poate fi abordată din două unghiuri: ori să ia personajele în serios, ori să șarjeze. […] Aureliu Manea alege cea de-a doua cale, apăsînd pedala grotescului într-un spectacol spumos, cu personaje împinse aproape de caricatură.[95]

Ideea cu grotescul a fost tot o formă de refugiu în parabolă, în derâderea subtilă și rafinată. A nu se uita că modelul grotescului, asupra esteticii căruia nu insistăm, a fost depozitarul unor mari creații[96]. Satira lui Manea sondează în straturile profunde ale conștiinței pentru a extrage seva inspirației și a găsi resursele energetice, în vederea elaborării structurii scenice. „Aureliu Manea privește piesa ca pe o satiră de descendență maiakovskiană a automatismelor de gîndire și comportament."[97]

Este clar, Manea s-a amuzat, creând situații comice din relația cu obiectele, care devin personaje. „Ca și la Bulgakov, conflictul dintre banalitatea obiectelor și *imprevizibilitatea* reacțiilor produce un comic neliniștitor."[98] Alți comentatori ai spectacolului au plasat acțiunea în vremuri îndepărtate:

> Mizanscena se aliniază teatrului modern, care știe să rememoreze cele mai bune lecții ale teatrului comic medieval – de la zgomotele și țipetele din spatele scenei și pînă la cupletele de final (spectacolul se joacă fără cortină).[99]

Manea jonglează, amuzându-se, cu stereotipiile și cu automatismele. Tematica se exprimă plastic, organizându-se și dimensionându-se prin originalitatea caracteristică „Spectacolul se compune din o suită de metafore de mare expresivitate, deține un limbaj plastic și simbolic care îl adîncește îi pluralizează sensurile aproape în fiecare scenă."[100]

O altă idee legată de tematica spectacolelor lui Aureliu Manea o constituie problematica puterii. Este știut că dramaturgia nu a dus lipsă de titluri atunci când a abordat subiecte legate de nebunia conducătorilor (Caligula, Nero, Lăpușneanu, Ștefăniță ș. a). Tratarea subiectelor nu se poate face doar pe calea narativă, relatând scenic istoricitatea unor fapte; trebuie ai un punct de vedere artistic. Dar, în condițiile vitrege ale comunismului, exprimarea trebuia să fie conformă „normelor" de partid și de stat. Vrând-nevrând, Aureliu Manea a atins problematica totalitarismului, condamnând dictatura, în unele din spectacolele sale (*Filoctet* de Sofocle, *Britannicus* de Jean Racine sau *Woyzeck* de Georg Büchner). Evident, erau de așteptat consecințe.

---

95 Ilie Călian, cronică de spectacol, în ziarul *Făclia*, nr. 7825, anul XXVIII, 8 ianuarie 1972.

96 Să ne gândim, măcar, la lumea picturală a lui Goya sau a lui Picasso (vezi Guernica, unde un sat spaniol a fost ras de pe suprafața pământului în timpul războiului civil din Spania, iar artstul a închipuit o lucrare grotescă, cu acele guri umane deschise care implorau ajutor).

97 Valentin Silvestru, cronică de spectacol, în *România literară*, anul V, nr. 4, 20 ianuarie 1972.

98 George Banu, cronică de spectacol, în *Contemporanul*, nr. 5 (1316), 28 ian. 1972, p. 7.

99 Ilie Călian, cronică de spectacol, în revista *Steaua*, revistă bilunară a Uniunii Scriitorilor, anul XXIII, nr. 4, 16–19 februarie 1972.

100 Ion Cocora, „Maturitatea regizorului tînăr", în revista *Tribuna*, 1972.

> Drept urmare, *Filoctet* a fost suspicionat de autorități, premiera amânată cu trei ani. Filoctet, omul, este pus în relație cu un mecanism social condus în mod absolutist. Soluțiile pentru erou le formau suferința, sinuciderea sau compromisul. După ce trece prin prima, Filoctet alege până la urmă pe ultima, ca destui contemporani ai noștri. Motivația, aceeași, era aflată în slăbiciunea umană. În *Britannicus* se desfășura fără milă acțiunea destructivă a puterii, a lui Nero. Woyzeck, mai puțin împlinit, se constituia într-un pamflet demonstrativ care acuza alienarea omului de mecanismul fascist, cât și de cel comunist.[101]

Tematica spectaculară a lui Aureliu Manea include și elemente de „teatru în teatru”, acolo unde actul spectacologic se naște din cotidian, actorul trecând „la vedere” din postura civică în cea de personaj. Această formulă estetică presupune, inclusiv la Manea, abordarea și a teatrului ambiental, o formă înnoitoare de folosire a spațiului de joc[102]. Se creează noi relații în raportul public-spectacol, Manea găsind în modelul Luca Ronconi, promotorul ideii de spațiu ambiental, un mod de a se exprima. „Propunerile ronconiene sunt polifonice și se adresează unui public silit să-și părăsească fotoliul comod și viziunea directă, liniară, cu care l-a obișnuit teatrul clasic.”[103] Manea a preluat constructiv această idee de înnoire spațială realizând producții artistice care au remodelat, poate, gândirea rigidă și conservatoare cu care se obișnuise teatrul. Găsim asemenea formule de utilizare a spațiului în spectacole ca: *Anotimpurile* de Wesker, *Jocul dragostei și al întâmplării* de Marivaux, *Medeea* de Seneca sau *A douăsprezecea noapte* de Shakespeare. În *A douăsprezecea noapte* de W. Shakespeare înscenarea se traducea în ambiguitatea și interferența alternanței dintre jocul teatral și realitate, dintre iluzie și adevăr, dintre fals și adevărat, din perspectivă pirandelliană.[104]

O altă temă abordată de spectacologia lui Aureliu Manea este cea a morții, care e prefigurată de degradare și de descompunere. Regăsim astfel de elemente în câteva montări: *Rosmersholm* de H. Ibsen, *Macbeth* de W. Shakespeare sau *Gaițele* de A. Kirițescu. Peste tot întâlnim discursul justificativ despre alienare, despre iluzoriul vieții și, nu în ultimul rând, despre ratare. Întâlnim personaje eșuate în neputința lor existențială, mai ales în teatrologia lui Cehov și, prin extensie, în spectacologia lui Manea, cu *Pescărușul* sau *Trei surori*.

Concluzionând, tematica operei lui Aureliu Manea este deosebit de vastă, pentru că sursa inspirației sale este viața, din care artistul extrage esențe, cărora le dă valoare paradigmatică. Violența, crima, păcatul sunt tot atâtea atribute și teme care

---

[101] Justin Ceuca, „Specificul creațiilor lui Aureliu Manea: Componentele, arta lui. Temele”, în *op. cit.*, pp. 55–56.

[102] Unul dintre cei mai semnificanți creatori ai genului de teatru ambiental este Luca Ronconi (născut în 1933) actor și regizor italian, fost director la Piccolo Teatro di Milano. El pledează pentru ideea spațiului plural și a simultaneității, refuzând soluția tradițională a scenei italiene. Pentru el, actorul este un instrument tragic al lumii dominate de mașini.

[103] Oltița Cîntec, *Teatrul ambiental. Structuralism și simultaneitate la Luca Ronconi*, în *op. cit.*, p. 295.

[104] Justin Ceuca, „Specificul creațiilor lui Aureliu Manea: Componentele, arta lui. Temele”, în *op. cit.*, p. 57.

conferă valoare de adevăr. De la rău la bine, apoi, căutând căi purificatoare, prin expresii scenice care au conținut cathartic, iată doar o parte a unui orizont tematic demn de semnalat.

3.2. Atingerea limitei și imaginea scenică

Conceptele regizorale ale lui Aureliu Manea s-au închegat, de-a lungul timpului, prin exercițiul scenic aplicat, într-o filosofie consistentă, pe care a mărturisit-o, dar a și materializat-o în spectacole de referință la Teatrul de Stat Turda: *„Domnișoara Iulia"*, *„Gaițele"*, *„Cotele apelor Dunării"* sau *„Mașina de scris"*, reprezentând un semnal a ceea ce avea să urmeze.

Între viață și moarte există *limita*, înțeleasă ca esență filosofică. Fiecare început, fiecare semnal de viață trece prin limită, referință a tot ceea ce se întâmplă sau este provocat să se întâmple, datorită cauzalității majore: moartea.

Aureliu Manea se regăsește în sinele limitei și în limita sinelui, prin experiență de viață, un principiu pe care îl aplică și îl dezvoltă în laboratorul regizoral al construirii spectacolului.

Chiar dacă această experiență a limitei sinelui nu se nominalizează, nu se personifică de fiecare dată, ea își semnalează prezența, atunci când este vorba de momente cruciale, decisive. De aceea, *limita* mobilizează cel mai bine o intimitate, fie ea și-n expansiune explicativă.

Personajele lui Aureliu Manea sunt în exercițiul existențial conștiente de cele două dimensiuni ale existenței, dar refuză să transforme limita în ceva știut și cunoscut. De aici a reușit Manea să-și extragă seva conceptuală și să o transforme în filosofie scenică.

Ce înseamnă starea de limită, privind existența noastră? Înseamnă acel moment când devii pe deplin conștient, în care îți dai seama că ești înconjurat de lucruri, de oameni, că ai impresia că privești cerul pentru prima dată sau că te naști din nou. Astfel, poate, scapi de rutină, de uitare și realizezi că trăiești limitat. *Limita* în care trăim trebuie să ne facă mai conștienți. E un semnal de alarmă pe care îl atinge Aureliu Manea în opera sa.

Ceea ce conferă unicitate și specificitate unei creații teatrale, aflată sub imperiul efemerității, deci a limitei, este însuși „desenul scenic", așternerea, de-a dreptul picturală, a gândurilor unui creator. Am putea vorbi de o „amprentă", o „semnătură" personală pe care Manea a pus-o în tot ceea ce a întreprins. Ideile sale, subsumate personalității și filtrate, pe căi axiologice, prin „efort" intelectual și afectiv, și-au găsit expresie în formule de imagism teatral. În fond, imaginea scenică la Aureliu Manea nu este altceva decât o vizualizare a trăirilor și frământărilor unui creator.

Imagismul teatral, nu numai la Manea, este o mixtură de expresii vizuale, dar și verbalizate. Imagismul împrumută, uneori, un tip de epos, regăsibil în teatrul nara-

tiv. În fiecare spectacol se încearcă, de fapt, o redescoperire a valorilor simbolice, prin prisma vieții imaginilor.

> Imaginile formează, într-adevăr, universuri vii, care se structurează, se transformă, interacționează și, prin aceasta, ne atrag atenția, ne stimulează afectivitatea și ne însuflețesc gândirea. Departe de a fi niște materiale accidentale și izolate de viața noastră psihică, imaginile, în diversitatea lor, participă la o totalitate vie, prin care luăm cunoștință de noi înșine și prin care percepem realul. Prin ele putem trăi în lume, dând sens propriei noastre existențe.[105]

Interpretarea imaginilor este, evident, subiectivă, imaginația simbolică fiind o sugestie și o proiecție a afectivității, precum și o reprezentare a cognitivului. În teatru, imaginea propune un plan sugerativ, construit pe concretul obiectelor (recuzită, costume etc.) și al prezenței actorilor. Spectacolul teatral propune un plan al concreteții și unul al sugestiei.

Dincolo de aceste considerații teoretice, pe care Aureliu Manea le va fi cunoscut, descoperim în creația sa o multitudine de argumente plastice, vizuale, care au exprimat valori simbolice și metaforice. Manea a fost un continuator al marilor imagiști (Appia, Craig, Artaud), al celor cărora le-a fost discipol (Ciulei, Pintilie, Penciulescu), într-un moment în care teatrul simțea nevoia înnoirii prin reteatralizare.

Imagismul lui A. Manea are o bivalență, îngemănând concretul cu abstractul. Ceea ce a oferit el se adresa atât afectivității, cât și planului rațional, al reprezentării și „decriptării" sensurilor și codurilor induse. Se ajungea, prin imagine, la o exacerbare a sensurilor, a ideilor dramaturgice. Manea dezvolta prin imagine, de multe ori, chiar gândul autorului dramatic. Alteori, imaginea oferită depășea planul ideilor dramaturgice, aceasta oferind o adevărată iconografie teatrală.

> Calitatea imaginii scenice este de a fi cât mai expresivă. [...]. Pentru a fi știință, regia trebuie să cunoască toate mecanismele expresive. Aș dori ca imaginea scenică să fie creată cu putere. Ori cine nu cunoaște puterile secrete ale teatrului, nu va avea niciodată știința de a înnobila relația cu sala.[106]

În creațiile sale, Aureliu Manea nu face un scop, acționând tezismul, din a crea imagini de dragul imaginilor. La el, ceea ce conferă imaginii concretețe este însăși utilizarea altor componente sceno-tehnice: lumină, sunet, obiecte scenice. Cu acestea, el poate amplifica atmosfera artistică.

> Banda sonoră și lumina produc efecte de maximă eficacitate. Există însă în spectacol un moment de rară fascinație. Conflictul se petrece în planul I, în obscuritate, când,

---

[105] Jean-Jacques Wunenburger, *Introducere*, în *Viața imaginilor*. În românește de Ionel Bușe, Cluj-Napoca, Editura Cartimpex, 1998, p. 11.

[106] Aureliu Manea, *Știința regiei*, în *op. cit.*, p. 34.

> brusc, un reflector luminează cafeneaua, dar intrarea e barată, ea pare demult părăsită. Străbate din această imagine un neobișnuit coeficient de mister.[107]

Nimic nu este întâmplător în arealul imagistic al lui Aureliu Manea, el căutând, prin expresii paratextuale, să ofere un răspuns plastic temelor fundamentale, teme care au frământat lumea artistică timp de milenii, dar care au găsit în secolul al XX-lea un teren prielnic interogațiilor existențiale. Absurdul, existențialismul au fost, în perioada postbelică, doar câteva curente estetice, care au încercat să contureze un răspuns crizei identitare a individului uman. Aureliu Manea a fost un creator frământat, chiar hărțuit de teme fundamentale.

> Hărțuit de teme fundamentale – moartea, dragostea, teroarea – universul său e obsesiv și, totodată, exprimabil doar prin teatru. Ideile fixe sunt scheletul ce protejează ființa, geometria ce o scoate din natura bastardă, conducând-o spre splendoarea umană.[108]

Aureliu Manea construiește imagini și prin hiperbolizarea, cu accente, uneori, paroxistice, a unei idei, obsesii sau coșmar. Se ajunge la o exacerbare a dramaticului, creând un ambient și mai propice actului dramatic.

> Aducând în *Gaițele* elemente și atmosfera din *Poema* în oglindă de Bacovia, regizorul stabilește legături esențiale între personaje și obiecte, situând precis spațiul psihologic al spectacolului. Rând pe rând, în ‹salonul parfumat›, ‹oglinda larg-ovală încadrată în argint›, ‹anticul fotoliu›, ‹masa părăsită› sau lumânările pâlpâind straniu – devin o prezență tensionată, afirmată cu rafinament și ironie detașată. Un fond musical în tonuri și sensibilități de ‹clavir prăfuit›, subtil rimat cu luminile, subliniază, atât cât este necesar pentru a se evita sentimentalismul și purta direct satira, autenticitatea și pitorescul metaforei.[109]

Privind imagismul operei lui Aureliu Manea am putea afirma că este numai o parte a personalității sale, bogate și controversate. În general, asupra operei unui mare regizor se pot face comentarii, care să-i confere o aură, pe care Manea o merită cu prisosință, pentru că el a fost un mesager al unui întreg demers teatral, pe care lumea artistică încerca să îl facă.

Aureliu Manea a dat strălucire unei epoci din viața teatrului românesc. O epocă, oricum, plină de creatori străluciți. În demersul nostru doctoral vom încerca să acredităm ideea că Aureliu Manea a fost deasupra tuturor și chiar deasupra epocii, prin perenitatea unui mod strălucit de gândire și printr-o operă intrată în istorie.

---

107 Florica Ichim, *op. cit.*, p. 258. Referirile se fac de către George Banu, vizavi de spectacolul cu piesa *Mașina de scris* de Jean Cocteau. Spectacolul a fost montat pe scena Teatrului de Stat Turda, în stagiunea 1971–1972.

108 *Ibidem*, p. 249. George Banu face trimitere la spectacolul cu piesa *Britannicus* de Jean Racine, montat de Aureliu Manea la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, în stagiunea 1969–1970.

109 *Ibidem*, p. 256. Comentariul se referă la opinia criticului Ion Cocora, vizavi de spectacolul cu piesa *Gaițele* de Alexandru Kirițescu, montată pe scena turdeană în stagiunea 1971–1972.

Am putea încheia, apelând la aprecierile unuia dintre titanii teatrului românesc, Liviu Ciulei:

> Una dintre cele mai importante – și puținele – lecții de regie pe care le-am luat în viața mea, am luat-o de la Manea, de la ceea ce dorise el să facă în *Britannicus* de Racine.[110]

Narcisa Pintea este actriță și director al Teatrului Municipal Turda. Este doctorand în teatru la Facultatea de Teatru și Televiziune a Universității Babeș-Bolyai din Cluj

---

Bibliografie

APPIA, Adolphe, *Opera de artă vie*, în românește de Elena Drăgușin Popescu, București, Editura Unitext, 2000;

ARNAUD, Rykner, *L'Envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, Édition José Corti;

ARTAUD, Antonin, *Teatrul și dublul său, urmat de Teatrul lui Serafin și de alte texte despre teatru*. În românește de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu. Postfață și selecția textelor de Ion Vartic. Ediție îngrijită de Marian Papahagi, Cluj-Napoca, Editura Echinox, 1997;

BANU, George, *Roșu și aur*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1993;.

BANU, George, *Ultimul sfert de secol teatral. O panoramă subiectivă*. Traducere Delia Voicu, București, Editura Paralela 45, 2003;

BANU, George (coordonator), MORARIU, Mircea, *Teatrul de artă – o traducere modernă*, traducere din limba franceză de Mirela Nedelcu-Patureau, București, Editura Nemira, 2010;

CEUCA, Justin, *Aureliu Manea. Eseu despre un Regizor*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2007;

CÎNTEC, Oltița, *Estetica impurului. Sincretismul în arta spectacolului postbelic*, Iași, Editura PRINCEPS EDIT, 2005;

CRIȘAN, Sorin, *Teatru, viață și vis. Doctrine regizorale secolul XX*, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2004;

GROTOWSKI, Jerzy, *Spre un teatru sărac*. Traducere de George Banu și Mirela Nedelcu-Patureau. Prefață de Peter Brook. Postfață de George Banu, București, Editura Unitext, 1998;

ICHIM, Florica, *El, vizionarul Aureliu Manea*, București, Editura Initext, 2000;

---

110 *Ibidem*, p. 249.

MALIȚA, Liviu (coordonator), *Viața teatrală în și după comunism*, Cluj-Napoca, Editura Efes, 2006;

MANEA, Aureliu, *Energiile spectacolului*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1983;

MANEA, Aureliu, *Spectacole imaginare*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1986;

***, *Mic Dicționar Enciclopedic*, Ediția a III-a, revăzută și adăugită, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1986;

POPESCU, Marian, *Oglinda spartă*, București, Editura Unitext, 1997;

POPESCU, Marian, *Scenele teatrului românesc, 1945–2004*, București, Editura Unitext, 2004;

RUNCAN, Miruna; BURICEA-MLINARCIC, C. C., *Cinci divane ad-hoc*, București, Editura Unitext;

RUNCAN, Miruna, *Fotoliul scepticului spectator*, București, Editura Unitext, 2007;

SILVESTRU, Valentin, *Spectacole în cerneală*, București, Editura Meridiane, 1972;

TEATRUL NAȚIONAL CLUJ-NAPOCA, studiu monografic 1919–1994, editat de Teatrul Național Cluj- Napoca, 1994;

TONITZA-IORDACHE, Michaela; BANU, George, *Arta teatrului*, București, Editura Nemira 2004;

WUNENBURGER, Jean-Jacques, Viața imaginilor. În românește de Ionel Bușe; Cluj-Napoca, Editura Cartimpex, 1998;

ZAMFIRESCU, Florin, *Actorie sau magie*, Bucuresti, Editura Privirea, 2003;

ANDREEA DUDA

Imaginarul spectacolelor lui Radu Afrim

Introducere

Într-o artă *hic et nunc* cum este teatrul, una din întrebările esențiale care ar trebui puse e legată de modul în care un spectacol sau un fenomen teatral poate fi consemnat, tocmai pentru a-l face să iasă învingător din lupta cu timpul.

Mă întreb adeseori cum ar fi arătat istoria teatrului sau cum ar fi arătat teatrul acum fără scrierile lui Aristotel, fără textele despre teatrul elisabetan sau despre commedia dell'arte, fără cronicile despre spectacologia lui Meyerhold sau Stanislawski. Bineînțeles, în secolul XXI există numeroase mijloace de „captare” a spectacolelor. Pe lângă cronici, mai există fotografia sau filmarea. Fotografia poate minți, poate prezenta spectacolul mai bun decât este în realitate, prin filmare se pierde de asemenea ceva, iar cronicile pot fi și ele foarte înșelătoare. Așadar, cred în eficiența captării unui spectacol prin toate cele trei mijloace enumerate mai sus.

Cred în datoria cronicarului de a consemna tot ce se întâmplă în fenomenul teatral de actualitate, indiferent de natura lui. Cineva construiește ceva ce tinde să moară, ceva ce nu are dimensiunea durabilității, iar altcineva trebuie să găsească metode de a-l face să rămână.

Radu Afrim este un creator prolific, montând aproape 50 de spectacole în 10 ani de carieră. Citesc în numeroasele cronici și în și mai numeroasele articole de presă că Radu Afrim este cel mai bun regizor tânăr român, că este cel mai controversat, este asociat cu underground-ul, considerat avangardist și iconoclast, având mii de fani în toate orașele din România. Cu toate acestea, până în acest moment nu există o carte dedicată în totalitate lui.

Teatrul are menirea de a reflecta lumea contemporană epocii sale, chiar dacă printre altele, mai întâlnim montări clasice sau texte revitalizate și readaptate la problemele actuale. Radu Afrim este un regizor care a înțeles foarte bine acest lucru, acesta fiind și motivul principal pentru care l-am ales ca subiect al lucrării mele de licență. În plus, în ciuda controverselor pe care le-a produs, el a înțeles diferența dintre piesă de teatru și spectacol de teatru, fiind un regizor care face spectacol, nu recitare de text. Nu în ultimul rând, dacă teatrul lui Afrim este șocant pentru unii, acest lucru se întâmplă pentru că șocurile și exagerările sunt caracteristice realității, dar toate acestea vor fi evidențiate, dezbătute și argumentate de-a lungul lucrării.

1.Portret de regizor

1.1. Date biografice

> Uite, mi-am amintit de *Joc secund*. Îmi plăcea în liceu tocmai pentru că nu mi l-a explicat nimeni. Nu înțelegeam nimic. M-au lăsat inocent. Ia să-l recitesc.[1]

Radu Afrim s-a născut pe 2 iunie 1968 în orașul Beclean pe Someș, situat în Nordul Transilvaniei. Din această perioadă merită menționate câteva momente-cheie care i-au marcat viitoarea carieră: o profesoară din oraș, Elvira Făgărășan, cu care studia desenul, îi arată tabloul *Femeia care plânge* de Picasso, mai târziu descoperă cartea *Istoria ilustrată a picturii. 1000 de reproduceri în culori*, iar în adolescență urmează cursuri de pictură cu Elena Pop și Marcel Lupșe.

A absolvit liceul electrotehnic, iar mai apoi s-a pregătit și pentru Arhitectură și pentru Arte plastice, dar, în final, după ce face armata, ajunge la Facultatea de Litere (română-franceză) din Cluj-Napoca. În timpul facultății primește o bursă la Bruxelles, acesta fiind un alt moment definitoriu pentru dobândirea experienței: vizitează câteva țări europene, făcând autostopul și se ocupă de fotografie. După ce termină Facultatea de Litere în 1995, studiază și regia la Facultatea de Teatru din cadrul Universității Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca pe care o absolvă în 2000. „În timpul facultății de Teatru predă limba română la 5 școli din Cluj (ultimii doi ani la Waldorf). E angajat la Teatrul Național Târgu Mureș, dar Mircea Zaciu îi scrie într-o scrisoare: «Nu te văd bine în târg. Încearcă să-ți iei zborul spre capitală sau chiar mai departe»"[2]. Întrebat ce transformă un literat pașnic într-un regizor controversat, Radu Afrim răspunde: „Nu sunt literat și cu atât mai puțin pașnic. Filologia am făcut-o aproape la întâmplare. Liicean fiind, i-am întâlnit pe Rux Cesereanu și pe Corin Braga care erau profesori debutanți. Li s-a părut lor interesantă o lucrare a mea și m-au încurajat să mă duc la Sesiunea de comunicări științifice (faza pe țară). Era ceva despre Bacovia și De Chirico. În anii de filologie m-am împrietenit foarte tare cu Mircea Zaciu și el m-a pus să scriu poezii. Poemele mele erau erotice, cam cum scriu azi poetele fracturiste. Eu m-am lăsat"[3].

În 11 ani de carieră (2000–2011) a realizat aproape 50 de spectacole, iar printre cele mai importante se numără: *Alge (Bernarda's house remix)* după Federico Garcia Lorca (2002), *Trei surori* de Cehov (2003), *De ce fierbe copilul în mămăligă* de Aglaja

---

[1] Oana Stoica, „Radu Afrim: Doar mediocrii sunt interesați de doza de real din teatru", www.liternet.ro, 25 martie 2005, accesat în 21 iunie 2011 la http://atelier.liternet.ro/articol/2215/Oana-Stoica-Radu-Afrim/Radu-Afrim-Doar-mediocrii-sint-interesati-de-doza-de-real-din-teatru.html

[2] *Idem*

[3] Oana Stoica, „Radu Afrim: Doar mediocrii sunt interesați de doza de real din teatru", www.liternet.ro, 25 martie 2005, accesat in 21 iunie 2011 la http://atelier.liternet.ro/articol/2215/Oana-Stoica-Radu-Afrim/Radu-Afrim-Doar-mediocrii-sint-interesati-de-doza-de-real-din-teatru.html

Veteranyi (2003), *David's Boutique* după un text scris de el însuși (2004), *Mansardă la Paris cu vedere spre moarte* de Matei Vișniec (2004), *Plaja* de Peter Asmussen (2004), *Adam Geist* de Dea Loher (2005), *Krum* de Hanoch Levin (2006), *Povestiri despre nebunia (noastră) cea de toate zilele* de Petr Zelenka (2007), *Boala Familiei M* de Fausto Paravidino (2008), *Herr Paul* de Tankred Dorst (2009), *Jocul de-a vacanța* după Mihail Sebastian (2009) sau *Miriam W* (2010).

Radu Afrim se numără printre cei mai premiați regizori români de teatru ai ultimilor ani, și nu doar în țară. A câștigat două premii Uniter pentru cea mai bună regie (*Plastilina* în 2006 și *joi.megaJoy* în 2007) și premiul „Coup de Coeur de la Presse" pentru spectacolul *Mansardă la Paris cu vedere spre moarte* de Matei Vișniec, la Festivalul de Teatru de la Avignon din 2008. În mai 2009, Radu Afrim a fost desemnat de organizația KulturForum Europa personalitatea culturală a anului în Europa. *Boala familiei M*, montat la Teatrul Național din Timișoara, a fost prezentat în 2009 și pe scena Odeon-ului din Paris. Alte premii obținute sunt: Marele premiu la Festivalul de Teatru Piatra Neamț 2003 pentru *De ce fierbe copilul în mămăligă*, Marele premiu la Festivalul Atelier 2003 pentru *Trei surori*, Premiul pentru regie la Festivalul de Teatru Lausanne pentru *eurOcean Cafe,* Premiul pentru regie la Festivalul Atelier 2005 pentru *Nevrozele sexuale ale părinților noștri,* Premiul pentru regie la Festivalul Național de Dramaturgie Contemporană de la Brașov pentru spectacolul *Ultimul mesaj al cosmonautului către femeia pe care a iubit-o în fosta Uniune Sovietică* în 2010.

Surse de inspirație

Afrim consideră că a imita viața pe scenă și a crea spectacole în cheie realistă sunt dovezi ale mediocrității, de aceea el apelează, mai întotdeauna, la fantastic. Fantasticul se regăsește în foarte multe dintre spectacolele lui, dar acesta nu trebuie confundat cu supranaturalul, nici cu suprarealismul ci este „un supliment de realitate", după cum chiar regizorul îl numește.

Printre sursele de inspirație se numără amintirile din copilărie. Până la vârsta de 15 ani petrecea câteva luni pe an la bunicii lui la țară și astfel a avut ocazia să se apropie de natură: „Ca să ajung la bunicii din partea tatălui treceam o pădure, apoi o câmpie foarte frumoasă, plină cu bivoli negri și băltoace ciudate, adânc săpate în pământ, ca niște mici piscine întunecate, ovale cred. Primiseră forma și ceva din misterul acestor animale de care mă temeam cumplit. Acum bivolii sunt pe cale de dispariție … sau doar eu am dispărut din acele peisaje. Aveam și un copac preferat, dar trebuie sa-l desenez ca să înțelegi cum era. O sa-l bag într-un spectacol"[4]. În copilărie i s-au întipărit puternic în minte anumite lucruri care l-au inspirat mai

[4] Oana Stoica, „Radu Afrim: Doar mediocrii sunt interesați de doza de real din teatru", www.liternet.ro, 25.03.2005, http://atelier.liternet.ro/articol/2215/Oana-Stoica-Radu-Afrim/Radu-Afrim-Doar-mediocrii-sint-interesati-de-doza-de-real-din-teatru.html

apoi în realizarea spectacolelor. Un exemplu concret este muzica anilor '70: Pompilia Stoian, Lucky Marinescu, Gigi Marga, Margareta Pâslaru.

Orașul Beclean l-a marcat profund de asemenea, Afrim vorbind cu nostalgie despre el: „Sunt sigur că nu doar eu eram inocent pe atunci. Lumea, orășelul meu era inocent. Se făcea multă pictură naivă în Beclean care în maghiară purta numele grofului Bethlen, iar în engleză se numește … Be Clean"[5]. Fascinația lui Afrim pentru personajele lunatice, ciudate și pentru lumea bolnavilor mentali își are originea tot în această perioadă: „Nu cred că m-a interesat vreun om (considerat) normal în orășelul meu de naștere. Pentru un copil ca mine, o formă concretă de paradis era ospiciul din oraș. Celebru și interzis. Mă uitam prin gard. Ceva mai târziu am început să duc țigări la gard. După revoluție s-au deschis porțile ospiciului din Beclean (de fapt a fost dărâmat gardul, intră și iese cine vrea) și m-am împrietenit cu M. T., un pacient, și am făcut împreună cu Csilla Koncsei proiectul *Black Milk*"[6].

O altă influență puternică, decisivă și permanentă, e reprezentată de Federico Fellini. Chiar dacă acest lucru nu se observă neapărat la nivel vizual în spectacolele lui, Afrim explică: „Fellini povestește că, în momente de pană de inspirație, când începea un film și nu dorea să-l mai continue de teamă (prețuia mult teama), avea vise cu Picasso. Cu toate astea, filmele lui n-au nimic din estetica picassiană, se vede clar. Tot așa, nu cred că spectacolele mele au influențe directe"[7]. În zona teatrului, Afrim apreciază regizori precum Castellucci, Rodrigo Garcia sau Pippo Delbono.

Orașele, țările, oamenii pe care îi întâlnește se transformă în surse de inspirație: „Un loc magic este Brăila. Pe malul Dunării, pe malul apelor, în general, există locuri cu energii magice. Acolo întâlnesc oameni magici. Întotdeauna mă duc să montez în Brăila la sfârșitul primăverii, pentru că știu că va fi o lună și jumătate magică"[8]

Cum arată teatrul lui Afrim?

Afrim consideră că nu cuvântul este cel mai important lucru într-un spectacol, ci privirea, o privire care emană multă tăcere. Crede într-un spectacol de teatru care să existe și dincolo de cuvânt, altfel spus, militează pentru vocea regizorului, pentru o personalizare a textului.

De multe ori spectacolele lui au fost criticate pentru că aveau scene aparent inexplicabile și fără sens. Regizorul afirmă că acestea pot fi justificate printr-o legă-

---

5 *Idem*

6 *Idem*

7 Oana Stoica, „Radu Afrim: Doar mediocrii sunt interesați de doza de real din teatru", www.liternet.ro, 25.03.2005, http://atelier.liternet.ro/articol/2215/Oana-Stoica-Radu-Afrim/Radu-Afrim-Doar-mediocrii-sint-interesati-de-doza-de-real-din-teatru.html

8 Violeta Neamțu, „Radu Afrim: Cu nuditatea a început spectacolul", www.acasa.ro, 2 martie 2009, accesat in 21 iunie 2011 la http://timp-liber.acasa.ro/evenimente/radu-afrim-cu-nuditatea-a-inceput-spectacolul-4578.html

tură pe care el o deține cu lumea invizibilă, adeseori simțind că cineva de sus îi dictează gândurile. Este vorba de o comunicare cu ceva sublim, imposibil de definit, e vorba de absențe, de prieteni care au plecat din viața lui, întrucât „trecutul nu se pierde pentru totdeauna, se acumulează undeva niște energii din care noi ne alimentăm permanent – asta numesc eu relație cu ceva invizibil”[9].

Chiar dacă sexualitatea este la modă, important e ca aceasta să fie utilizată cu sens pe scenă. Criticat adeseori că folosește nuditatea, Afrim mărturisește că o întrebuințează justificat, că nuditatea exprimă ceva, întrucât spectacolul a început cu nuditatea, cu corpul gol și cu masca pe față. Partea spirituală nu este anulată prin accentual pus pe sexualitate, dimpotrivă, aceasta poate oferi un acces spre alte dimensiuni: „Pentru mine sexualitatea este, totuși, un joc. Dar un trup gol exprimă de multe ori infinit mai multe lucruri decât un monolog bazat pe cuvinte”[10].

Pentru Afrim există câteva tipologii de regizori: cei care supraveghează munca actorilor, regizorii dictatori, regizorii care doar sugerează și care prin workshop-uri obțin rezultatul final. Întrebat în care categorie se încadrează, răspunsul oferit a fost: „Ai să te miri, dar depinde foarte mult de trupa cu care lucrez. Sunt dictator până la un punct, sunt perfecționist, dar mă bucur să văd că un actor vine cu niște improvizații haioase, din punct de vedere estetic. Sunt fericit să râd ca idiotul de niște improvizații pe care nu eu le-am dat, ci de unele cu care vine actorul!”[11]

Pasiunea pentru fotografie

Regia de teatru se potrivește perfect cu fotografia, iar în spectacolele lui Afrim acest lucru reiese din plin, adeseori scenele create de acesta semănând cu niște tablouri. Fiind obosit de cuvinte, încă de pe vremea când era student la Litere, regizorul și-a găsit salvarea sau refugiul în imagini: „Când n-am chef să scriu despre escapadele mele nocturne prin Luxemburg postez câteva poze făcute pe ferestrele caselor vechi și m-am scos. Eu fac fotografie ca să scap de cuvinte. Dacă aș putea le-aș fotografia actorilor stările și situațiile pe care le au de jucat. Ca să nu mă pierd în cuvinte. In platitudini adesea”[12].

A început să se joace cu aparatul Smena al tatălui său cu care a pozat mănăstirile din Moldova (fotografiile au ieșit subexpuse), iar când a ajuns cu bursă la Bru-

---

[9] *Idem*

[10] Violeta Neamțu, „Radu Afrim: Cu nuditatea a început spectacolul”, www.acasa.ro, 2 martie 2009, accesat in 21 iunie 2011 la http://timp-liber.acasa.ro/evenimente/radu-afrim-cu-nuditatea-a-inceput-spectacolul-4578.html

[11] Alex Savițescu, „Regizorul Radu Afrim: Și în teatru și în literatură suntem în urmă cu 50 de ani în ceea ce privește receptarea”, www.ziaruldeiasi.ro, 1 martie 2011, accesat in 21 iunie 2011 la http://www.ziaruldeiasi.ro/suplimentul-de-cultura/regizorul-radu-afrim-si-in-teatru-si-in-literatura-sintem-in-urma-cu-50-de-ani-in-ceea-ce-priveste-receptarea~ni73u9

[12] Ioana Petcu, „Radu Afrim: ceva despre Cartier Bresson, Mapplethorpe și puțin Beaubourg”, www.fotografa.ro, 2 aprilie 2008, accesat in 21 iunie 2011 la http://www.fotografa.ro/index.php?cmsID=3&newsID=780

xelles un amic i-a făcut cadou un Pentax, pe care l-a utilizat ani de zile. În prezent lucrează aproape zilnic cu un Canon digital. A semnat mai multe expoziții: *Întâmplări și Trupuri* la Timișoara, *Băile de la Ostende* cu fotografii realizate în urma unui sezon petrecut la Marea Nordului și *Oil of Angels* (o colecție de nuduri) la Cluj-Napoca. De asemenea, a avut expoziții în Iași, la Librăria Cărturești din București sau la Librăria Engleză *Anthony Frost.*

Având o pregătire vizuală destul de serioasă (ore de desen, de pictură, vizite în marile muzee ale lumii), Afrim experimentează mai multe genuri: fotografia de teatru (îi place să-și realizeze singur imaginile pentru materialele promoționale, pentru afișe), fotoreportajul, fotografia instantanee, este pasionat de nuduri și adoră să fotografieze în casele oamenilor. Având în vedere că, în mare parte, îi folosește pe actori ca modele pentru fotografii, el încearcă să redea firescul: „Cei mai mulți actori au mult de lucru până să recâștige naturalețea și simplitatea pierdute în școala de teatru în general, inocența y compris. Asta se vede desigur și in poze. Cei care reușesc să devină liberi în fața camerei au talent real. Nu e vorba de talent pe scenă, ci de talentul de a recâștiga pentru un moment lejeritatea. Pentru că mintea lor e plină de roluri. Adesea, în fața oglinzii (artistul oricum trăiește în oglindă unde descoperă imaginea sinelui) sunt goi. Sunt cu ei. E păcat că trebuie să fiu și eu. Dacă am ieșit din scenă după o repetiție și ne urâm de moarte pentru că tocmai ne-am certat, în timpul ședinței foto în oglindă ne împăcăm tacit. E o eliberare. Aproape erotică. Nu vorbim însă despre asta. Nu prin cuvinte”[13].

Preferința pentru alb-negru în fotografie, față de spectacolele pline de culoare este explicată de regizor astfel: „Asta nu înseamnă că nu visez spectacole alb-negru. Mai greu e cu pielea actorilor în acest caz. Și cu luminile de scenă primitive din Romania. Cred că deocamdată mi-e teamă de culori. Cioran zicea că, dacă vrem să terminăm cu melancolia, trebuie să ucidem culorile. Și totuși, alb-negru în fotografie are același efect de multe ori. Și e suficient să privim imaginile vintage făcute de maeștrii acestei arte”[14].

Simte că nu se atașează de un proiect dacă nu realizează câteva fotografii. Are obiceiul de a fotografia actorii din distribuție, într-un context diferit de cel al spectacolului, care să-i amintească de orașele în care a lucrat.

Preferința pentru teatrele de provincie

Motivația pentru care a montat mult mai multe spectacole în teatrele de provincie decât în București este una foarte simplă: „Eu mă duc unde mă cheamă prima dată

---

[13] Ioana Petcu, „Radu Afrim: ceva despre Cartier Bresson, Mapplethorpe și puțin Beaubourg”, www.fotografa.ro, 2 aprilie 2008, accesat in 21 iunie 2011 la http://www.fotografa.ro/index.php?cmsID=3&newsID=780

[14] Alina Neagu, „Radu Afrim, regizorul pasionat de fotografie: Pot vorbi despre lumina orașelor așa cum alții pot vorbi despre starea vremii”, www.hotnews.ro, 5 martie 2010, accesat in 21 iunie 2011 la http://smartwoman.hotnews.ro/radu-afrim-regizorul-pasionat-de-fotografie-pot-vorbi-despre-lumina-oraselor-asa-cum-altii-pot-vorbi-despre-starea-vremii.html

și se pare că directorii din alte locuri sunt mai rapizi decât cei din București"[15]. În București, cel mai mult a montat la Teatrul Odeon, întrucât aici se regăsește o estetică ce îl avantajează.

Consideră că spectacolele de provincie sunt mai îndrăznețe, experimentul și teatrul-laborator fiind cele care favorizează evoluția artei spectacolului. Afrim este conștient că „Așa se întâmplă peste tot în lume, în Capitală sunt lucrurile comode, în teatrele mici din capitale sunt lucrurile experimentale și lucruri care în general plac criticii și unui public de nișă, și există mainstream-ul, cum este la noi Teatrul Național din București, care n-o să experimenteze niciodată, n-o să meargă curând pe drumul ăsta, pentru că e bine așa cum e – sălile sunt arhipline, de ce să riscăm mai mult de atât? Eu nu am nimic împotriva acestei chestii, e loc pentru toată lumea, însă nu e neapărat pentru mine acest drum"[16].

1.2. Receptarea spectacolelor lui Radu Afrim

Radu Afrim e regizorul care reușește să umple sălile de teatru din toată țara. Faptul că Afrim montează la un teatru dintr-un anume oraș devine un eveniment în sine. S-a întâmplat de multe ori ca publicul chiar să-l urmeze din oraș în oraș pentru a-i vedea spectacolele.

Întrebat cum își explică acest fapt, regizorul răspunde: „De ce? Ar fi păcat să explic eu lucrurile astea, dar e vizibil de ce. Pentru că textele sunt toate noi, autorii ăștia din Europa pe care eu îi fac sunt tineri, în general, și vorbesc pentru cei de vârsta lor. Textele au ingredientele ușor comerciale, sociale, fără a fi teziste, extremist-politice. Și nici nu sunt texte greoaie, care să-i sperie pe săracii oameni. Știi de ce mulți tineri? Pentru că Brăila, de exemplu, are numai licee și acolo e clar care poate să fie limita de vârstă. Așa cred că e și la Timișoara, care, deși e oraș universitar, nu cred că sălile alea sunt umplute de studenți. La București, publicul e amestecat. Sper că și la Iași vor veni mai mulți tineri. În România, publicul de teatru e tânăr. În toamnă, o să lucrez la Munchen: ei, când am ajuns acolo și am coborât în stația de metrou și am întrebat-o pe o tinerică de șaispe ani unde e Residenz Theater, mi-a zis: «Scuză-mă, eu sunt foarte tânără și nu le am pe astea cu teatrul. Întreabă pe cineva mai în vârstă!» Iar acel imens teatru era la doi pași. România, din acest punct de vedere, este altfel. Încă…"[17]

---

[15] Alina Neagu, „Radu Afrim: Nu mă consider o vedetă", www.hotnews.ro, 1 decembrie 2009, accesat in 21 iunie 2011 la http://life.hotnews.ro/stiri-showbiz-6594788-audio-radu-afrim-nu-consider-vedeta-vedeta-romania-devenit-jenant-purcarete-cel-mai-bun-regizor-roman-rebengiuc-cel-mai-bun-actor.htm

[16] *Idem*

[17] Alex Savițescu, „Regizorul Radu Afrim: Și în teatru, și în literatură suntem în urmă cu 50 de ani în ceea ce privește receptarea", www.suplimentuldecultura.ro, 26 februarie 2011, accesat in 21 iunie 2011 la http://www.suplimentuldecultura.ro/index/continutArticolAllCat/7/6454

De-a lungul carierei sale, au existat numeroase momente de succes. Spre exemplu, spectacolul *Boala familiei M* a avut zece reprezentații la Odeon-Paris în vara anului 2009. Cu privire la acest eveniment, Afrim a declarat: „Pentru mine nu ar fi deloc prima ieșire în afară cu un spectacol, însă, e drept, mă intimidează prestigiul Odeonului parizian…. Dar dacă ei l-au ales spunând că e de top, atunci eu merg pe mâna lor. Sper că show-ul e la fel de puternic ca atunci când l-am făcut … și nu așa cum l-am văzut în Festivalul Dramaturgiei Românești anul trecut. Era atât de anemic că mi-a venit rău. O înjuram pe biata Velica (Panduru, scenografa – n.n.), însă ea n-avea nici o vină. Ea stătea liniștită lângă mine pe scaun. *Boala familiei M* e un moment special în cariera mea … și apoi primăvara aia petrecută în și pe lângă Sala 2 … elevii care-mi tot zic pe mess cum merg ei de fiecare dată la spectacol și ce replică a uitat cutare actor… uneori își pun replicile din *Boala* la status. Nu e rău. Nu e un status din Dante, da' nu e rău. Paravidino habar n-are…”[18] La Paris, *Boala familiei M* de Fausto Paravidino a umplut sala Atelierelor Berthier, o fostă uzină reamenajată.

Tot în 2009, la Timișoara, Afrim primește premiul Kulturforum Europa pentru „realizări culturale europene”. Cu privire la acest premiu, regizorul răspunde: „Ei, hai! Ce să zic?! Că m-a luat pe nepusă masă? Că nu mă așteptam? Că mereu am visat? Pur și simplu cred că merit și că premiul ăsta mă obligă la mai mult. Adică mă obligă să-mi folosesc „celebritatea” în scopuri ceva mai nobile decât a mai adăuga un premiu peste alt premiu. Cred că încă nu am luptat destul de eficient pe plan social. Nu am știut cum. Însă cred că am deschis câteva minți. Trebuie să merg mai departe. Să ajut mai concret. Nu mă întreba cum. O să stau o lună și o să mă gândesc la asta.”[19]

Cu toate acestea, au existat și situații neplăcute. Spectacolul *Omul Pernă*, montat la Brăila, a avut un imens succes: sălile au fost pline, publicul a fost încântat. Cu toate acestea, politicienii români ne-au uimit încă o dată. Mai exact, autoritățile din Brăila au început să dezbată posibilitatea interzicerii spectacolului lui Radu Afrim „pe motiv de limbaj licențios și ținută indecentă, unde primul este vinovat de două înjurături belicoase de cartier, iar a doua, ținuta adică, este compusă din una pereche chiloți pe care îi poartă personajul principal, scriitorul Katurian (Eugen Jebeleanu).”[20] Politicienii au cerut ca spectacolul să fie scos de pe afiș și directoarea

[18] Ciprian Marinescu, „Interviu cu regizorul Radu Afrim”, www.artactmagazine.ro, 10 februarie 2009, accesat in 20 iunie 2011 la http://www.artactmagazine.ro/20090210interviu_cu_regizorul_radu_afrim.html

[19] Ciprian Marinescu, „Interviu cu regizorul Radu Afrim”, www.artactmagazine.ro, 10 februarie 2009, accesat in 20 iunie 2011 la http://www.artactmagazine.ro/20090210interviu_cu_regizorul_radu_afrim.html

[20] Oana Stoica, „Porcușorul verde, fratele poneiului roz – Omul pernă” amenințat cu cenzura, www.liternet.ro, octombrie 2008, accesat in 20 iunie 2011 la http://agenda.liternet.ro/articol/7875/Oana-Stoica/Porcusorul-verde-fratele-poneiului-roz-Omul-perna-amenintat-cu-cenzura.html

Teatrului „Maria Filloti", Veronica Dobrin, să fie demisă din funcție. Toate acestea se întâmplau în 2008.

Deputatul PSD Mihai Tudose spunea că a discutat cu mai multe eleve de liceu care i s-ar fi plâns de vulgaritatea textului și de faptul că actorii ies aproape dezbrăcați pe scenă: „Demiterea cred că ar fi doar un pas spre ceea ce ar însemna pedepsirea celor vinovați. Am vorbit cu profesorii care erau stupefiați, nu știau cum să scoată copiii din sală, să facă scandal, să se facă că nu-i nimica, că nu s-a întâmplat nimica."

Aurel Simionescu, primar Brăila – PSD a declarat: „Trebuie să discutăm și acest lucru pentru că trebuie să avem un echilibru, din punctul meu de vedere, între actul educativ pe care trebuie să-l facă teatrul și actul commercial, în sensul cine vine, câți spectatori vin și așa mai departe. Nu cred că putem merge pe argumentul comercial care să fie predominant față de actul de educație pe care teatrul trebuie să-l facă."

Veronica Dobrin, directoarea teatrului a susținut că a fost profesor și știe exact care sunt limitele în care se poate încadra un spectacol pentru tineri, iar acestea nu au fost depășite: „Am discernământul, zic eu, unui dascăl, al unui om matur, ca să nu zic în vârstă, al unei mame, să știu dacă acest spectacol este nociv sau nu".[21]

Întrebat în ce măsură s-a gândit la scandalul mediatic ca la un instrument de promovare al spectacolului, Radu Afrim răspunde: „Deloc. Știam că lumea se va gândi la asta. Eram prea obosit pentru a o face. Mă obosea prostia politicienilor implicați în poveste. Obosisem deja de la poneiul roz. Mi se părea horror să-și dea cu părerea Prigoană la TV despre arta contemporană. Știam că nu o să am argumente pe măsura ignoranței lor. Spectacolul e foarte bun și megaprizat de lumea din oraș, nu avea nevoie de promovare. L-am dus la București urgent pentru a arăta lumii că el nu vehiculează idei periculoase. Lumea s-a solidarizat pe loc împotriva nimicniciei. Împotriva politicianului primitiv. Spectacolul o duce atât de bine în acest moment încât mi-e teamă pentru el. Promovare nu eu am vrut să-mi fac, ci însuși individul acela din primărie. El credea că apără bunele moravuri. În plină campanie. A trecut și asta. Vin altele. Le așteptăm, Cipriane, le așteptăm."[22]

2. Teatralitatea spectacolelor lui Radu Afrim

2.1. Brechtianismul

Bertolt Brecht pornește de la teatrul politic și scopurile sale și devine teoreticianul teatrului epic. Pe acesta îl corelează cu efectul de distanțare în jocul actoricesc,

---

21 Toate aceste declarații sunt preluate de la Știrile Pro Tv, http://stirileprotv.ro/locale/31/spectacol-deochiat-pentru-elevii-de-liceu-din-braila.html

22 Ciprian Marinescu, Interviu cu regizorul Radu Afrim, www.artactmagazine.ro, 10 februarie 2009, http://www.artactmagazine.ro/20090210interviu_cu_regizorul_radu_afrim.html

tocmai pentru a-l sustrage pe spectator iluziei teatrale, propunându-i să adopte o atitudine analitică, capabilă să formuleze idei și convingeri.

Bertolt Brecht a fost violent polemic la adresa lui Stanislawski. Dacă Stanislawski susținea că actorul trebuia să-și însușească personajele cu spectatorii și să se producă o fuziune, Brecht a mizat pe anti-psihologie, pe anti-realism, pe anti-mimetism și a respins orice fel de iluzie sau transă. Brecht nu vroia actori frenetici sau paroxistici, ca cei impuși de Grotowski sau de Artaud. El critică tot ce înseamnă trăirea, afectivitatea, spectatorul nu trebuie să rămână doar la identificare, ci trebuie să se situeze critic. Actorul trebuie să producă interogație asupra comportamentelor, personajelor, situațiilor: „Cu alte cuvinte, vrei să spui că amiba, când e observată, nu se bate pe burtă cu omul care-o studiază. Omul nu se poate transpune în starea amibei, dar omul de știință încearcă să o înțeleagă. [...] Vreau să spun: dacă doresc să-l văd pe Richard al III-lea, nu vreau să mă simt eu însumi ca Richard al III-lea, ci vreau să pătrund acest fenomen în toată ciudățenia și caracterul său ininteligibil"[23]

De aici rezultă și schematizarea personajelor: „Personajele principale trebuie conturate vag, pentru ca spectatorul să se poată identifica mai ușor cu ele, și în orice caz, toate trăsăturile trebuie luate dintr-o sferă restrânsă înlăuntrul căreia oricine să poată spune pe dată: da, așa e". [24]

Emoția și identificarea trebuie extirpate. Brecht a fost un gânditor marxist și pleca de la presupoziția că emoțiile sunt surse de manipulare, iar atâta timp cât rămânem în controlul rațiunii, ne păstrăm individualitatea. De asemenea, el dorea să instige la revoluție. Identificarea spectatorului cu cele petrecute pe scenă însemna automat purificare, iar această purificare se putea produce și la nivelul instinctelor revoluționare.

> Dacă ne uităm în spatele nostru, remarcăm siluete relative nemișcate, într-o stare destul de ciudată: toți mușchii lor par a fi extrem de încordați. [...] Bineînțeles, ei își țin ochii deschiși, dar nu privesc, ci se uită fix, după cum nici de ascultat nu ascultă, ci trag cu urechea. Urmăresc cele ce se petrec pe scenă de parcă ar fi vrăjiți. [...] A privi și a asculta sunt activități uneori plăcute, numai că oamenii aceștia par a fi rupți de orice activitate, de parcă ar fi manevrați de altcineva. Starea de extaz, în care par a fi cufundați, este cu atât mai profundă cu cât actorii joacă mai bine.[25]

Brecht vroia să păstreze viu în oameni spiritul revoluționar, de aceea a propus un teatru al distanțării. El se axează pe teatrul epic înspre o viziune dialectică marxistă asupra lumii, combinând în aceste elemente tente expresioniste cu un realism modern, caracteristic timpului său. Influențat de Piscator, care la rândul lui aparți-

---

[23] Bertolt Brecht, *Scrieri despre teatru,* traducere Corina Jiva, București, ed. Univers, colecția Eseuri, 1977, p. 41

[24] *Idem*, p. 219

[25] Bertolt Brecht, *Scrieri despre teatru,* traducere Corina Jiva, București, ed. Univers, colecția Eseuri, 1977, p. 218

nea unei gândiri politice marxiste, Brecht definește trăsăturile teatrului epic, nuanțând de fapt forma dramatică a teatrului.

În *Micul Organon pentru teatru,* Brecht face observații cu privire la jocul distanțat al actorului: „O imagine care distanțează este aceea care te lasă, ce-i drept, să recunoști obiectul, făcându-l în același timp să-ți pară străin. Teatrul antic și medieval își distanțau personajele cu ajutorul unor măști antropomorfe și zoomorfe; teatrul asiatic folosește și azi încă efecte de distanțare muzicale sau pantomimice. Efectele acestea împiedicau, fără îndoială, intropatia afectivă."[26] În descendența lui Diderot, „După cum actorul nu trebuie să determine publicul să creadă că nu el, ci însuși personajul imaginat s-ar afla pe scenă, la fel nu este cazul să creeze iluzia că cele ce se petrec pe scenă n-ar fi studiate, ci s-ar întâmpla pentru prima și unica dată."[27], sau „Observația este o componentă principală a artei actoricești. Actorul își observă semenul cu toți mușchii și nervii săi concentrați într-un act de imitație, care este în același timp un proces de gândire."[28]

În spectacolele lui Afrim, în pofida refuzului de a politiza fățiș, putem remarca metode concrete de realizare a distanțării. Spre exemplu, în *Ultimul mesaj al cosmonautului către femeia pe care a iubit-o cândva în fosta Uniune Sovietică,* personajul interpretat de actorul Miron Maxim iese pentru câteva momente din rol, având replica: „Bună seara, sunt Miron Maxim, dar în această seară nu sunt civil". Aceeași situație se întâlnește și în cazul actriței Romina Merei, la adresa căreia un alt actor face următorul comentariu: „Uite-o pe Merei, care-l joacă pe-Alexei". În spectacolul *Adam Geist,* Radu Afrim introduce câteva replici care anulează iluzia teatrală. Aceste replici sunt legate mai ales de mijloacele tehnice. Astfel, unul din personaje îi spune altuia: „Ce faci, băi? Vezi că stai în lumină!". Un alt moment este cel în care Adam își spune monologul ținând mâna împotriva luminii care vine de la unul din reflectoare. Cea mai puternică scenă care reflectă brechtianismul este scena finalului fals. Actorii se așează ca pentru aplauze, publicul aplaudă, dar unul dintre personaje întrerupe aplauzele, continuând cu replica: „Ăsta nu e un spectacol de teatru, ăsta e război!"

Tot după spusele lui Brecht, o altă metodă de realizare a distanțării este travestiul: „Interpretat de o persoană de sex opus, personajul își va trăda mai direct sexul, iar interpretat de un comic, va oferi, la modul tragic sau comic, iarăși niște aspecte noi."[29] Afrim are o colecție impresionantă de travestiți din spectacolele sale, subiect pe care îl voi trata mai explicit în subcapitolul *Mărci afrimiene*.

Referințe la distanțare sunt făcute și în ceea ce privește scenografia, utilizarea song-urilor sau introducerea momentelor coregrafice. „Scenograful dobândește

---

[26] *Idem*, p. 225
[27] *Idem*, p. 229
[28] *Idem*, p. 233
[29] Bertolt Brecht, *Scrieri despre teatru,* traducere Corina Jiva, București, ed. Univers, colecția Eseuri, 1977, p. 234

multă libertate dacă atunci când elaborează decorurile nu mai trebuie să realizeze iluzia unei încăperi sau a unui colț de natură. Sunt suficiente câteva sugerări, dar ele trebuie să exprime mai multe lucruri interesante din punct de vedere istoric sau social decât exprimă mediul real".[30] Teatralitatea muzicii și a dansului vor fi tratate în detaliu în subcapitole separate.

2.2. Teatralitatea muzicii

În comediile și tragediile jucate în Grecia Antică momentele de pură actorie alternau cu cântecele corului, cu cele interpretate solo de actori și cu momentele de dialog liric între actori și cor (toate utilizate pentru a dezvolta personajele sau pentru a conduce acțiunea). Nu doar teatrul era cel care producea katharsisul, muzica având de asemenea rolul de a educa sufletele, de a le armoniza și purifica, alungând răul. „Aceste stări muzicale ale pedagogiei și medicinei le descriu chiar Platon și Aristotel, stări poetice și miraculoase deopotrivă. Izgonite erau stările patologice (cele patru pathé ale stoicilor, și anume: durerea, frica, pofta și plăcerea) ale sufletului, iar *Mousike* avea menirea să stimuleze reinstaurarea normalității".[31] Momente muzicale existau și în teatrul roman, și în misterele și miracolele din Evul Mediu sau, mai apoi, în commedia dell'arte. În timpul Renașterii, Camerata Fiorentina a redescoperit teatrul grec, urmărind reînvierea idealului său estetic – astfel s-a născut opera. Nu doar originea teatrului e legată de muzică, ci și cea a cinematografiei. Chiar dacă inițial filmele erau mute, erau acompaniate de instrumente muzicale (de obicei pian sau orgă, dar chiar și mici orchestre).

Lucru deloc străin sau neobișnuit, întreaga spectacologie a lui Afrim stă sub semnul muzicii, aceasta fiind împărțită (la fel ca în orice produs dramatic) în muzică diegetică și extra-diegetică. Muzica diegetică e cea care aparține universului lumii reprezentate prin intermediul narațiuni. Cea extra-diegetică este un comentariu muzical care nu există în poveste nici în acel moment, nici în acel spațiu. Este doar un fundal, ales de către regizor sau de către autor, cu rol de decor sau de contrapunct al imaginilor.

2.2.1. Muzica diegetică. Songurile lui Afrim

„Că Afrim se dă cu songuri știm. Că songurile vin de la Bertolt Brecht ca răbufniri de teatralitate iarăși știm"[32]. Multe dintre personajele lui Afrim cântă live, dar pentru a înțelege mecanismul din spatele utilizării obsesive a songurilor, trebuie înțeleasă teoria lui Bertolt Brecht: „Adresările muzicale către public, sub forma unor

---

[30] *Idem*, p. 243

[31] Oleg Garaz, *Contraideologii muzicale*, Cluj-Napoca, Editura Limes, 2003, p. 9

[32] Oana Stoica, „Tu de care parte a nebuniei ești? – Povestiri despre nebunia (noastră) cea de toate zilele", www.liternet.ro, noiembrie 2007, accesat in 21 iunie 2011 la http://agenda.liternet.ro/articol/5950/Oana-Stoica/Tu-de-care-parte-a-nebuniei-esti-Povestiri-despre-nebunia-noastra-cea-de-toate-zilele.html

cântece, subliniază atitudinea demonstrativă generală care însoțește întotdeauna faptul ce se vrea a fi demonstrat. Ca atare, nu e cazul ca actorii să se transpună în cânt, ci să-l detașeze net de rest, ceea ce se realizează cel mai bine prin câteva mijloace teatrale specifice, ca schimbarea luminilor sau apariția unui titlu. Muzica nu are menirea de a acompania, afară de cazul când ar fi vorba de vreo agapă studențească. Să nu se mulțumească a se exprima pe sine, golindu-se pur și simplu de atmosfera cu care se încarcă în cursul acțiunii."[33]

Plecând de la anumite observații pe marginea operei „Ascensiunea și prăbușirea orașului Mahagonny", Bertolt Brecht înțelege și necesitatea înnoirii operei, încercând să-i actualizeze conținutul și să-i tehnicizeze forma: „Mahagonny corespunde, în mod conștient, caracterului absurd al categoriei artistice numită operă. Acest caracter absurd al operei rezidă în faptul că folosește elemente raționale, că tinde spre plasticitate și realitate, dar, în același timp, anulează totul prin muzică"[34]. De asemenea, el este conștient că opera trebuie adusă la nivelul tehnic al teatrului epic prin separarea cuvântului, muzicii și jocului de scenă, pentru a înțelege care din aceste elemente îl determină pe celălalt și pentru ca acestea să capete mai multă independență. În ceea ce privește ponderea muzicii, au existat anumite modificări, după cum urmează:

Opera dramatică	Opera epică [35]
Muzica slujește	Muzica mediază
Muzica amplifică textul	Muzica elucidează textul
Muzica susține teatrul	Muzica presupune textul
Muzica ilustrează	Muzica ia poziție
Muzica zugrăvește stările psihice	Muzica indică o conduită

Toate cele cinci trăsături situate în dreapta tabelului sunt specifice muzicii diegetice din spectacologia lui Afrim, aceste songuri producând efectul de distanțare.

Nu doar prin prisma teoriei lui Brecht pot fi înțelese songurile, ci și prin cea a teatrului muzical – o formă de teatru care combină muzica, dialogul și dansul, principalul scop fiind acela de a spune o poveste și de a transmite un mesaj atât intelectual, cât și emoțional. Chiar dacă teatrul muzical acoperă și alte genuri, precum opera, musicalul propriu-zis, el se individualizează prin importanța egală acordată muzicii, dialogului și mișcării. Elementele unui musical sunt: muzica și versurile (cântecele), libretul, coregrafia, mișcările de scenă și elementele fizice (decorul, costumele și aspectele tehnice). De-a lungul timpului cea mai mare pro-

---

33 Bertolt Brecht, *Scrieri despre teatru*, traducere Corina Jiva, București, ed. Univers, colecția Eseuri, 1977, p. 243

34 *Idem*, p. 78

35 *Idem* p. 81, 82

vocare a fost aceea de a integra toate aceste elemente în narațiunea expusă. Să urmărim, însă, raportul dintre songuri și distanțare în câteva din spectacolele afrimiene.

Omul Pernă

Spectacolul montat la Teatrul „Maria Filotti" din Brăila demarează ex abrupto chiar cu un song. În avanscenă, în fața cortinei, personajele apar rând pe rând și interpretează solo, mai apoi în cor, piesa compusă de Ada Milea *Degețelele*. Versurile melodiei („Într-un orășel, locuia un băiețel/Atârnau, atârnau, atârnau hainele pe el/Atârnau peticite, atârnau nefericite/Atârnau găurite, atârnau mucegăite/Dar lui nu-i păsa, nu-i păsa, nu-i păsa/Prin gunoaie vesel se juca…") nu sunt întâmplătoare, ci au o structură narativă care elucidează și introduce piesa scrisă de Martin McDonagh. Aceasta este un colaj format din mai multe povestiri lirice, expuse în ramă, mizând pe violență și cruzime și având ca personaje principale copiii. Melodia ne introduce în poveste, atât prin temă cât și prin stilistică și devine o metodă de caracterizare a personajelor care cântă în stilul muzicii hip-hop, într-o coregrafie caracteristică. Melodia reușește să individualizeze socio-cultural aceste personajele reprezentate în mare parte de copii-victime ale părinților, sau chiar de copii asasini, prin ritmul hip-hop făcându-se o aluzie la o anumită subcultură, cea a ghetoului.

Momentul imediat următor din *Omul Pernă* este spectacolul mediatic al știrilor de la ora cinci. Actrița Mihaela Trofimov intră în scenă cu un zâmbet larg, pe post de crainică de televiziune, anunțând, cu un cinism cumplit, mai mult cântând decât recitând: „Bună seara Brăila, bună seara *Maria Fillotti!* Trezește-te! Trezește-te, *Maria Filloti!* Mă numesc Mihaela Trofimov și vreau să vă spun că procurorii parchetului de pe lângă Tribunalul Bihor a început joi, la Salonta, audierile unei femei de 81 de ani care, miercuri seară, beată fiind, a ucis cu toporul nepoțelul de trei ani al concubinului ei". Aceste inserturi de realitate îl determină pe spectator să iasă din iluzie și să realizeze conexiunea cu imediatul. Momentul muzical al Mihaelei Trofimov susține o anumită conduită, cea a prezentatoarei de știri care face spectacol inclusiv dintr-o serie de crime, accentuând totul prin microfon și prin atitudinea de „animatoare" însoțită de chiuituri.

Personajele principale: scriitorul-copil Katurian și fratele său Michal sunt supuși unei aspre anchete detectiviste, fiind suspectați – unul că ar fi imaginat crime prin intermediul literaturii, iar celălalt că le-ar fi experimentat. Liviu Pintileasa și Alin Florea îi joacă pe cei doi polițiști care săvârșesc ancheta. Toate scenele de la poliție abundă în umor, întrucât Afrim se sprijină pe grotescul absurd, încercând să contrapuncteze lirismul poveștilor. Ariel, unul din cei doi polițiști fredonează: „Mândră floare trandafir, în viață ești musafir, ori ești trist, ori te petreci, pân' la urmă tre' să pleci. Poți să ai lumea la picioare, banii cu furca să-i întorci, dar când te cheamă pământul, tot acasă te întorci". Prototipul polițistului lipsit de inteligență și cultură este redat prin acest song, care devine atât emblema unei conduite, dar și o

metodă de ironizare a polițistului care lălăie în timpul serviciului o muzică populară (piesa e preluată din „folclorul” suburban românesc – *Mândră floare trandafir* de Tinu Vereșezan). Cei doi polițiști cântă și *Love is in the air* de John Paul Young: „Love is in the air/Everywhere I look around/Love is in the air/Every sight and every sound/And I don't know if I'm being foolish/Don't know if I'm being wise/But it's something that I must believe in/And it's there when I look in your eyes”.

Întrucât piesa lui Martin McDonagh vorbește despre abuzurile asupra copiilor într-un registru liric plin de fantezie, în care limita dintre realitate și ficțiune este neclară, Afrim alege să construiască finalul tot pe baza unui moment muzical și coregrafic de grup, parcă smuls din musicalurile de pe Broadway. Toate personajele interpretează *Sweet dreams* – celebrul cântec al formației pop Eurythmics. Nici de această dată melodia nu este aleasă la întâmplare, versurile ei reprezentând un soi de concluzie-moralizatoare pentru tot ceea ce a fost expus până în acel moment: „Some of them want to use you/Some of them want to get used by you/Some of them want to abuse you/Some of them want to be abused”.

Povestiri despre nebunia (noastră) cea de toate zilele

Piesa scrisă de Petr Zelenka prezintă destinele unor personaje aflate la limita dintre nebunie și normalitate, marcate de frustrări, fetișism, obsesii, schimburi de identitate sau perversiune. Faptul că unele din aceste personaje aleg să-și cânte durerile sau bucuriile în loc să și le povestească nu este deloc întâmplător, ci devine o metodă de caracterizare și un exponent al alienării. „Songurile cu precădere retro, optzeciste, disco-kitsch ating la Afrim cu adevărat starea *kinky*, coborând chiar pînă în zona divertismentului grosier al lui Benny Hill. Afrim râde tandru, deși nu întotdeauna râsul lui e confortabil”.[36]

Petr (Cezar Antal) – cel mai ingenuu personaj din acest spectacol – își declară sentimentele față de fata de care e îndrăgostit telefonic, prin *It's a lovely day today*, un cântec compus de Irving Berlin pentru musicalul de pe Broadway *Call Me Madam* (cântecul a devenit celebru datorită interpretării lui Perry Como și Doris Day). De partea cealaltă a firului telefonic, iubita lui Petr fredonează și ea, formându-se un duet care parodiază, o dată în plus, musicalurile de pe Broadway.

Tanti Hanek (Coca Bloos) și David Hanek (Tudor Tăbăcaru) sunt căsătoriți, dar căsnicia lor se află într-un impas: David este terorizat de psihozele soției sale și se îndrăgostește de travestitul Sylvia. Momentul în care Coca Bloos cântă melodia *The girl I love is gone* de la Jay-Jay Johanson înfățișează condiția tragi-comică a personajului, arătându-i durerea prin versuri („The girl I love is gone/And things will nev-

---

[36] Oana Stoica, „Tu de care parte a nebuniei ești? – Povestiri despre nebunia (noastră) cea de toate zilele”, www.liternet.ro, noiembrie 2007, accesat in 21 iunie 2011 la http://agenda.liternet.ro/articol/5950/Oana-Stoica/Tu-de-care-parte-a-nebuniei-esti-Povestiri-despre-nebunia-noastra-cea-de-toate-zilele.html

er be the same/The emptiness inside grows stronger every night/And where are you to ease my pain"), însă și nebunia și inocența, prin interpretarea care trece de la una gravă, adâncă, la una expansivă, totul căpătând nuanțe comice prin accentul ușor ridicol cu care personajul cântă versurile în engleză. Scena este acompaniată live la pian de către Cezar Antal, care are numeroase intervenții de acest gen în timpul spectacolului – în majoritatea scenelor tensionate dintre Tanti Hanek și David Hanek, sau în episodul în care Pată, confidentul lui Petr, alături de erou cântă *Agua de Beber,* celebra melodie bossa nova compusă de Antonio Carlos Jobim. Prin tonurile delicate ale pianului se transmite semnificație pe calea receptării emoționale.

Spre final, Afrim introduce un show retro cu microfoane, lumini de club, soliste vocale îmbrăcate în haine strălucitoare, acompaniament de pian și aplauze, show găzduit de travestitul Sylvia (Dragoș Ionescu) și animalul împăiat Lola/Loulou. Aici se cântă *S.O.S.* al formației ABBA și își fac apariția compozitorul de muzică de lift (Florin Mircea) și David Hanek – vocea jurnalelor din anii '70 – care recită o celebră știre a epocii. Întregul moment este emblematic pentru conturarea conduitei travestitului.

2.2.2. Muzica extra-diegetică.

Soundtrack-ul este format din toate sunetele înregistrate și aflate în sincron cu imaginile mișcate. Soundtrack-ul nu presupune neapărat muzică, ci și zgomote de fundal, dialoguri sau chiar tăcerea. Muzica nu are doar un rol de suport, ci și unul de condiționare emoțională, întrucât duce la stimularea sentimentelor și a impresiilor și la accentuarea ideilor sugerate de autorul textului sau de regizor.

Spre deosebire de muzica diegetică, cea extra-diegetică e un comentariu, un mijloc auxiliar, un efect special, având ca miză principală empatia. Așadar, experiența muzicală nu are doar rol estetic, ci și unul psihologic. Muzica incită în sensibilitatea receptorului o sumă de stări specifice, trăiri cu aspecte atât mentale, cât și emoționale. În timpul unei audiții muzicale se receptează ceva ce are efect asupra proceselor psihofiziologice. „Muzicalitatea reprezintă, dincolo de falsa asociere a ei cu melodicitatea, acea motivație interioară a faptului muzical care face posibilă ascensiunea conștiinței înspre niveluri tot mai înalte de organizare a modurilor de reprezentare și ființare a individului creator/receptor".[37]

În spectacolele lui Afrim soundtrack-ul ocupă un loc fundamental, regizorul fiind în permanență atent la piesele pe care le alege, la motivele muzicale pe care le introduce sau la sunetele pe care le folosește pentru a contura o anumită atmosferă.

Se poate observa o anumită predilecție a regizorului pentru muzica actuală din zona rock'n'roll-ului, hip-hop-ului sau muzicii electronice pe care o combină foarte armonios cu muzica anilor '70, spre exemplu. Într-un interviu Afrim mărturisește:

---

37 Oleg Garaz, *Contraideologii muzicale*, Cluj-Napoca, Editura Limes, 2003, p. 27

„Eu nu parodiez muzica acelor timpuri, cum fac unii, ci chiar cred în ea și cred că este ok, adică dacă asculți o sonoritate Portishead astăzi, poți să îți dai seama că sună ca un Oschanitzky de pe vremuri. Eu folosesc, de exemplu, muzică cu Margareta Pâslaru, cu Lucky Marinescu, cu Pompilia Stoian, toate gagicile astea care aveau niște voci mișto, care au dispărut pe parcurs și care din cauză că au dispărut și n-au cântat în anii Ceaușescu profund, în anii '80, și-au păstrat acel parfum fresh. Toate spectacolele mele sunt ușor autobiografice și este logic să folosesc în ele sunetele pe care le-am auzit în viața mea. Nu contează că este un spectacol pe text de Shakespeare, pe text contemporan din Belgia, din Elveția sau din nord. E vorba de iubire în muzica aia, așa cum la Almodóvar e vorba de același lucru. De fapt, Almodóvar de ce le poate folosi pe ale lui, care sunt la fel de lacrimogene, la fel de melodramatice și la fel de ok și de mișto ca ale noastre de atunci? Deci merge pentru orice feeling, în piesa și asta înseamnă, din punctul meu de vedere, să fiu post, post, postmodern și tolerant în același timp"[38].

Soundtrack-ul conturează și amplifică atmosfera, are o influență asupra sensibilității, imaginației și afectivității spectatorului, activând în conștiința acestuia anumite procese asociative – prin intermediul sunetelor sunt trezite experiențe din propria existență. Spre exemplu, în spectacolul *David's Boutique* există o scenă de apropiere fizică dintre două personaje, această pulsiune sexuală fiind amplificată tocmai de muzica senzuală și pasională aleasă, la care se adaugă și elementele coregrafice cu conotație sexuală.

O altă funcție a sunetului este aceea de a crea spații. În *Povestiri despre nebunia (noastră) cea de toate zilele*, între secvențele susținute foarte bine de decorul minimalist în stilul *Dogville* există trafic permanent, prezența străzii fiind delimitată nu doar grafic, ci și sonor prin zgomote care reproduc această circulație.

Așadar, indiferent dacă este vorba de muzică diegetică sau extra-diegetică, indiferent dacă produce distanțarea pe principiile lui Brecht sau dacă determină spectatorul să se cufunde și mai mult în iluzia teatrală, muzica rămâne un element obligatoriu atunci când se dorește transmiterea informației și pe calea receptării emoționale.

2.3. Teatralitatea dansului

Dansul utilizează ca material ceva ce este foarte apropiat de experiența de viață, și anume mișcarea corpului în interacțiunea cu mediul. Mișcarea corpului este atât de comună și de automatică, încât rămânem aproape inconștienți de profunzimea și de potențialurile ei. Uităm că în afară de funcție ei principală, acea locomotorie, mișcarea înseamnă expresie și percepție.

---

[38] Interviu „Radu Afrim: Pentru mine, retro este parfumul anilor '70", www.suplimentuldecultura.ro, 26 ianuarie 2008, accesat in 21 iunie 2011 la http://www.suplimentuldecultura.ro/index/continutArticolAllCat/13/2854

Corpul unui dansator reprezintă o formă de scriitură. Reprezentația coregrafică este foarte asemănătoare cu teatrul. Așa cum spunea Peter Brook în primele rânduri din *Spațiul Gol*, pentru a avea un act teatral e suficient ca o persoană să traverse un spațiu gol și altcineva s-o privească; așa se întâmplă și în cazul actului coregrafic care începe atunci când un privitor validează existența dansatorului.

Întreaga tradiție antică orientală era bazată pe mișcare și pe dans în Japonia, dansul Kabuki precedând nașterea dramei. Oricum principala caracteristică a teatrului oriental era sinteza artelor: a muzicii, a dansului, și a cuvântului. Situația era asemănătoare în teatrul grec antic, în care membrii corului cântau și dansau.

Rudolf von Laban vorbea, încă din 1920, despre necesitatea inventării unei dramaturgii pentru dans, idee care a fost materializată de către Kurt Joos în perioada interbelică. Acesta a compus libretele care au fost transpuse mai apoi în dans. Prima companie de teatru-dans a fost cea a lui Hans Kresnik, la Bremen, în 1968. Un alt moment extrem de important este cel în care Pina Bausch înființează o companie de teatru-dans la Wuppertal. În acest caz, nu era vorba nici de dans așa cum era el cunoscut până atunci dar nici de forma clasică a teatrului. Laurence Louppe, istoric și critic de dans, a afirmat că teatrul-dans introduce o formă verbală virtuală (un text ascuns) de-a lungul mișcărilor.

Radu Afrim este un regizor care pune mult accent pe momentele coregrafice, mai ales pentru că acestea devin un mijloc prin care se pot realiza rupturile de ritm. În anumite situații, momentele de dans din spectacolele sale devin metode de realizare a distanțării despre care vorbea Bertolt Brecht în *Micul Organon pentru teatru*: „Și coregrafiei îi revin sarcini de factură realistă. Este o greșeală, apărută în ultimul timp, să se considere că atunci când e vorba de redarea unor oameni așa cum sunt ei cu adevărat, ea n-ar avea nimic de făcut. Se înțelege că e nevoie ca stilizarea să nu anuleze naturalețea, ci să o amplifice. În orice caz, teatrul care trăiește din gestus nu se poate lipsi de coregrafie. Chiar și eleganța unei mișcări și grația unei poziții determină și ele un efect de distanțare, iar invenția pantomimică e de mare folos subiectului."[39]

În spectacolul *Herr Paul* există o scenă de parodie a unui dans indian. Personajul Herr Paul (Cezar Antal) dă startul acestui moment, fredonând cântece indiene și începând să realizeze mișcări tipice din aceeași zonă. Mișcările sunt executate cu greutate, întrucât Herr Paul e un bătrân în vârstă și gârbovit. În scurt timp, toate celelalte personaje i se alătură, scena luând amploare și transformându-se într-una comică. Întrebat de ce a optat pentru acest moment, Afrim răspunde: „Eu nu ratam niciun film indian la televizor când eram copil. Prin anii '70, vedeam, de luni până miercuri, același film indian, dansam, învățam replicile, mă puneau vecinii să imit. Învățam fonetic cuvintele. Am considerat că merită să bag niște momente de Bollywood, ideea Gangelui mi-a servit excelent. Da, e o demență absolută în acest

---

[39] Bertolt Brecht, *Scrieri despre teatru*, traducere Corina Jiva, București, ed. Univers, colecția Eseuri, 1977, p. 243

dans indian al actorilor din *Herr Paul*, dar publicul iubește tocmai aceste momente."[40] Această scenă rupe ritmul spectacolului, dar este și o metodă de trezire a spectatorului, de scoatere din iluzia teatrală.

Personajul Anita din același spectacol – fetița vecinilor sau „Purcelușul oceanic", cum o numește Herr Paul – găsește un spațiu de joacă în casa bătrânilor, cu zeci de jucării și povești. Andrea Gavriliu își compune personajul-copil doar din elemente non-verbale: ușor sălbatică, nu articulează, comunică prin onomatopee, dansează senzațional dovedind mobilitate, flexibilitate, expresivitate corporală, este aproape ca o balerină din cutiuțele muzicale. Mișcările acesteia nu sunt gratuite, nu sunt la întâmplare, ci sunt atent gândit astfel încât să capete conotații emoționale. Personajul, prin momentele sale coregrafice, imprimă dinamism întregului spectacol.

Ultimul mesaj al cosmonautului către femeia pe care a iubit-o cândva în fosta Uniune Sovietică este un spectacol în care se cântă și se dansează mult, asemănător unui concert. Există numeroase momente de grup construite prin muzică și dans. Într-una din scene, personajele cântă și dansează pe muzică rock, dansul lor fiind liber, frenetic, cu mișcări preluate din stilul rock'n'roll. Personajul Nastasia (Ramona Dumitreanu) îi mărturisește lui Keith (Ionuț Caras) că visează să devină actriță și să joace în scurtmetraje. Firul narativ liniar se sparge și se inserează o scenă în care Nastasia filmează un videoclip. Cosmonauții participă și ei (parcă apăruți de nicăieri), introducându-se acțiuni care se întâmplă de obicei la un astfel de eveniment: se cântă, se dansează, în aer plutește exuberanța și voia bună. Un alt moment este cel de ironizare a grupurilor rock clasice, de genul The Beatles sau The Animals. Patru dintre actori cântă live piesa celor de la The Raveonettes – *Heart of stone.* Cei patru sunt costumați pe măsură, poartă ochelari de soare, stau îndreptați cu fața către public și realizează un performance care imită concertele rock, cu elemente coregrafice din aceeași estetică.

În *Adam Geist,* Radu Afrim se folosește de elemente de teatru fizic. Prin acestea el „recompune codul militar din care acum au rămas doar oțelirea voinței și anestezia în fața umilințelor. Etica se subsumează puterii și supunerii. Cel mai slab se supune celui puternic. Punct. Fără alte înflorituri și volute ideologice. Măsura continuității o dau atingerile brutale în spatele cărora se citește o lume a respingerilor permanente (cu care personajul principal se confruntă încă de la început, din copilărie), a durerii neexprimate și solidificate […] Doar că regizorul înlocuiește, inevitabil, un cod de semne cu altul: stau mărturie dansul băieților cu cactușii într-o defilare a formelor splendorii masculine de mileniu III, parada nonșalantă cu mersul ca pe *catwalk* al băiețașilor pompieri."[41] Coregrafia este semnată de András Lóránt care lucrează extraordinar cu corpurile actorilor.

---

[40] Simona Chițan, „Radu Afrim: Mă autoflagelez că sunt prea cuminte", www.evz.ro, 3 octombrie 2009, accesat in 21 iunie 2011 la http://www.evz.ro/detalii/stiri/radu-afrim-ma-autoflagelez-ca-sunt-prea-cuminte-870134.html

[41] Cristina Rusiecki, „Fără sublimări – Adam Geist", www.liternet.ro, septembrie 2005, accesat in 21 iunie 2011 la http://agenda.liternet.ro/articol/2081/Cristina-Rusiecki/Fara-sublimari-Adam-Geist.html

2.4. Teatralitatea proiecției video

Relația dintre artă și tehnologie se află într-un intens proces de valorificare. Intersectarea artelor plastice, a literaturii, a muzicii, dansului, teatrului sau a cinematografiei creează un climat cultural în care noile tehnologii pot fi utilizate experimental, iar oportunitatea lor pentru expresia artistică poate fi testată.

Arta se află într-un continuu proces de transformare, iar invazia mașinăriilor și dezvoltarea tehnologiilor reprezintă o provocare. Întrebarea care apare firesc în acest context este dacă arta a suferit vreo mutație din cauza pătrunderii excesive a tehnologiei, sau dacă aceste tehnologii au reușit să se integreze, să se interiorizeze și să devină invizibile. Consider că îmbinarea dintre cele două nu a devenit o artă tehnologică de sine stătătoare, cu reguli și principii proprii, ci că instrumentele tehnologice oferă artelor posibilitatea să regăsească noi modalități de expresie.

Secolul XIX a fost cel al mașinilor industriale, iar începând cu secolul XX tehnologia a început să se miniaturizeze, iar prelucrarea datelor să se facă mult mai rapid. S-a dezvoltat inteligența artificială. Televizorul și computerul au determinat apariția a două principale forme de artă: arta video și arta pe computer. Arta video a fost admisă în contextul artistic în anii ’60, când spectatorii erau deja obișnuiți de către cinematograf cu perceperea imaginilor mișcate. Video-ul este un fenomen extrem de răspândit, extinderea lui fiind facilitată de dezvoltarea aparaturii video (camere handy sau casete video accesibile multor oameni), de apariția computerelor personale prezente în fiecare casă și de apariția televiziunii care a dezvoltat o construcție hibrid, în care cu greu se face distincția dintre documentar și ficțiune, informație și amuzament.

Imaginea este o formă de reflecție și de manipulare. Ne manipulează atât viața cotidiană, cât și creierul, afectele și sistemul de percepție. Tehnologia ne modelează sistemele de reprezentare și ne influențează comportamentele și acțiunile.

Încă de la apariție, teatrul a utilizat tot soiul de mașinării. În Antichitate și în secolul baroc existau dispozitive scenice prin care se puteau realiza trucaje. Iluzionismul s-a extins până în contemporaneitate, modificându-se doar mijloacele de efectuare a acestuia. Tehnologia are un impact major asupra artelor, dar duce și la apariția anumitor mutații: pe de-o parte există o extraordinară emancipare corporală, spațială, temporală și mentală, dar, pe de altă parte, aceste modificări creează noi coordonate estetice.

Spectacolele de teatru care încorporează media și proiecții video au o istorie îndelungată. La începutul secolului XX, Loïe Fuller, în experimentele sale, a proiectat imagini pe costumele diafane pe care le utiliza. În anii ’20, proiecția de film era introdusă în spectacole de cabaret și în music-hall-uri.

În 1922, pentru spectacolul *R.U.R* de Karel Capek din Berlin, Frederick Kiesler efectuează o scenografie multimedia în care folosește elemente cinetice, cum ar fi ecrane dinamice și o diafragmă care se deschide și se închide, orbind audiența cu reflectoare. Acest concept a creat tensiune în spațiu. De asemenea, în scenă mai

existau neoane, un ecran de film circular și unul dreptunghiular. Pe ecranul circular se proiectau secvențe de film cu muncitorii din fabrică, înregistrate în prealabil. Astfel se crea senzația că actorii de pe scenă erau o prelungire a imaginilor captate în fabrică. Mai târziu, imaginile au fost proiectate pe o cascadă, creând un efect translucid, pricină pentru care spectacolul rămâne printre primele din istorie care au utilizat proiecții media și apă curgătoare.

În anii '20, Erwin Piscator introduce în teatru fragmente de jurnal de știri pentru a accentua dialectica politică în producția sa *In spite of everything* (1925). Piscator a atras mânia Teatrului Volksbühne din Berlin când a adăugat imagini cu Lenin în spectacolul său *Storm over Gotland* (1927) de Ehm Welk (acțiunea fiind plasată în timpuri medievale) și imagini cu actori defilând spre camera de filmat. În timp ce defilau, prezențele lor se transformau prin tehnica de *dissolve*, devenind personaje în patru revoluții: Războiul Țărănesc German și revoluțiile din 1789, 1848, 1918. În 1927, în spectacolul *Le livre de Christophe Colomb* de Paul Claudel se utilizează un ecran pe post de oglindă magică, pentru a deschide un drum spre vise, amintiri și imaginație.

Experimente audio-vizuale se întâlnesc și la Meyerhold (*Hidden Earth*, 1923).

Robert Edmond Jones, unul din principalii designeri de teatru din America din prima jumătate a secolului XX, a elaborat manifestul *Teatrul Viitorului* (1941) bazat pe fuziunea dintre teatru și cinema. El a argumentat că filmul oferă o rezolvare la una din problemele teatrului, și anume la cea legată de exprimarea efectivă a realității lăuntrice și a subconștientului personajelor. În acest teatru al viitorului, actorul va reprezenta exteriorul personajului, iar imaginile proiectate pe ecran lumea interioară a imaginației, a subconștientului și a visului. Sinteza dintre film și teatru a devenit o obsesie pentru Jones, obsesie pe care a dezvoltat-o în cartea *The Dramatic Imagination* (1941).

În 1958, Joseph Svoboda și Alfred Radok au fondat *Laterna Magika*, o companie teatrală situată în Praga, în care se realizau spectacole – combinații de teatru, dans și film. Se utilizau ecrane, metode sofisticate de iluminat pentru a crea o sinteză teatrală de imagini proiectate și joc actoricesc sincronizat cu acestea. Pentru Svoboda, unirea dintre film și teatru îi oferea posibilitatea de extindere a mijloacelor dramatice, pentru a crea noi semnificații și pentru a lărgi posibilitățile narative. Compania ocupă un loc extrem de important în istoria teatrului multimedia. În timp ce *Laterna Magika* dezvolta noi tehnici pentru a intensifica potențialul dramatic, multe experimente abstracte și happening-uri multimedia au început să aibă loc în întreaga lume.

O dată cu anii '60, mijloacele tehnice sunt folosite din ce în ce mai mult. Un spectacol esențial în acest sens este *Gamme de 7*, video-balet regizat de Jacques Polieri în 1964. În acesta se introduce o proiecție video pe un ecran uriaș, se utilizează eidoforul (instalație pentru proiecția imaginilor de televiziune pe ecran cinematografic) și camere electronice. Începând cu anii '70, proiecțiile de film sunt

adesea înlocuite cu ecrane de televizor. Printre primii utilizatori se numără Hans-Peter Cloos, care afirmă că ecranele de televizor erau o metodă de a te opune teatrului burghez. În 1979, Hans-Günther Heymes pune în scenă *Hamlet*, proiect pentru care Wolf Vostell (membru al mișcării Fluxus) realizează Medienkonzept – camere video, monitoare, ecrane mari de televiziune integrate în regie.

În anii '80 video-ul a devenit o metodă de înnoire a practicii scenice, de înlocuire a unui actor absent sau de punere în conflict a actorului cu reprezentarea video. Din anii '90, artiști precum Robert Lepage, Peter Sellars, Giorgio Barbero Corseti sau Frank Castorf au început o nouă etapă a utilizării video-ului: acesta își capătă locul printre elementele scenice și instigă la noi metode de a spune povești dramatice.

Robert Lepage consideră că media este întotdeauna în serviciul poveștii spuse și că mijloacele tehnologice sunt mult mai eficace dacă sunt integrate în funcția dramaturgică.

Pentru analizarea modului în care tehnologiile video sunt utilizate în spectacolele lui Afrim voi ține cont de sugestiile făcute de Patrice Pavis în articolul său intitulat *Media on the stage.* Acesta afirmă că este esențial să ne punem întrebări precum: mijloacele video sunt identificabile, vizibile sau nu pot fi observate de spectatori? Vedem mijloacele tehnologice sau ele sunt ascunse? Imaginile proiectate sunt produse live sau sunt realizate în prealabil? În ce măsură sunt folosite mijloacele media și care este relația dintre ele în interiorul unui spectacol? Sunt clar separate? Funcționează ca un tot? Pe aceste întrebări m-am axat în analizarea scenelor realizate prin intermediul proiecțiilor.

Ultimul mesaj al cosmonautului către femeia pe care a iubit-o cândva în fosta Uniune Sovietică

Scena Teatrului Național din Cluj este goală și are în spate un uriaș ecran-fereastră spre univers. În primul rând, proiecția-video este utilizată pentru construirea diverselor spații. Când acțiunea se petrece în cosmos, pe ecran se proiectează imagini cu cosmosul, fie statice, fie dinamice (stele, planete etc.). Când acțiunea se mută în aeroport, imaginea de pe ecran este reprezentativă pentru acest spațiu (diverse etaje și schele pe care se zăresc siluete de oameni), iar când personajele sunt în muzeu, pe ecran sunt proiectate tablouri.

În al doilea rând, în timpul spectacolului, în anumite scene, se utilizează o cameră de filmat care captează imaginile live și le proiectează pe ecran. Camera de filmat este mânuită chiar de actori. Când cei doi cosmonauți se află în capsula lor cosmică, ei se filmează reciproc, astfel încât spectatorii pot vedea prim-planuri cu fețele acestora. Se creează o apropiere între public și spectator, cu atât mai mult cu cât spectacolul se joacă în Sala Mare a Teatrului Național din Cluj. O altă scenă care merită menționată este cea în care personajul Vivien este interogat cu privire la dispariția soțului ei. Camera de filmat este adusă în scenă, este instalată, iar pe

ecran se pot observa prim-planurile cu chipul ei. Se creează un efect puternic, se pot sesiza detalii și stări întipărite pe chip: durere, uimire, lacrimi etc. Spre deosebire de perspectiva fixă pe care o are spectatorul într-un spectacol obișnuit, ecranul media facilitează mai multe puncte de vedere asupra aceluiași subiect prin variația unghiurilor de filmare. Perspectiva și spațialitatea pot fi transformate dintr-o vastă panoramă într-un uriaș close-up.

Montajul filmic oferă posibilitatea de fragmentare a timpului și a spațiului. Astfel, se pot construi imagini care să aparțină unor timpuri și unor spații imposibil de reprezentat în spectacolul live. În *Ultimul mesaj al cosmonautului…*Vivien pleacă într-o excursie pentru a găsi muntele dintr-un tablou al lui Paul Cézanne, sperând că astfel îl va reîntâlni pe soțul ei care era obsedat de acest tablou, purtând chiar o cravată cu imaginea muntelui. Călătoria lui Vivien este ilustrată printr-o animație proiectată, dar Vivien se află în fața ecranului și privește proiecția. Introducerea ecranelor media dezvoltă un alt tip de sistem de semnificații și codificări, care stimulează și complică activitatea de decodare a spectatorului. Această imagine nou-introdusă sugerează un dialog semiotic între imaginea de pe ecran și acțiunea scenică, pe care publicul trebuie să îl descifreze.

Dawn Way (Oameni slabi de înger. Ghid de folosire)

Despre utilizarea mijloacelor media în acest spectacol, cronicile de teatru notează următoarele: „La Naționalul ieșean, Afrim nu mai folosește proiecția video ca adjectiv sau ca potențator de aromă lirică; o introduce de-a dreptul în narațiune și, cu toate că trecerea de la proiecția video la acțiunea din scenă și sincronizarea momentelor sunt fără cusur, filmarea în sine, realizată de Alexandru Condurache, este stângace, chiar școlărească, iar unghiurile sunt previzibile. Actorii sunt buni, au muncit și au făcut sacrificii, filmând sub zero grade, în viscol și umezeală, pentru partea video, dar montajul ulterior e prea sugestiv, prea ilustrativ, devine monoton, redundant. Lipitura teatru-film nu atinge performanța montajului din *9 grade la Paris* spectacol regizat de Peter Kerek la Teatrul Act. Era un bun model de urmat, o fuziune reușită între film și teatru, pe scenă.”[42]

Adam Geist

În cazul acestui spectacol nu se folosește niciun ecran special pentru realizarea proiecțiilor, ci chiar peretele din spate al sălii teatrului, perete destul de dărăpănat, care poartă amprenta timpului, scoțându-l pe spectator din iluzia teatrală (lângă perete se pot observa caloriferele uriașe care intră în decor, dar nu au nicio semnificație).

---

[42] Dan Boicea, „Îngeri și cai-putere – Dawn Way”, www.liternet.ro, februarie 2011, accesat in 21 iunie 2011 la http://agenda.liternet.ro/articol/13010/Dan-Boicea/Ingeri-si-cai-putere-Dawn-Way.html

Proiecția video poate contribui la excitarea viscerală, subiectivă sau subconștientă a spectatorului (spre deosebire de cea obiectivă și conștientă). Este și cazul scenei în care personajul Adam și prietenii săi ajung la o petrecere: toți sunt sub influența drogurilor, muzica este puternică, dansul lor este frenetic și energic, iar pe perete apar proiectate niște imagini psihedelice care accentuează această atmosferă. Scena apelează la simțuri și la sistemul nervos mai degrabă decât la rațional.

Un alt moment este cel în care dealerul și vărul lui Adam intră în scenă, se așează pe buza scenei, cu fața către spectatori, iar pe peretele din spate începe să se deruleze o serie lungă de fotografii. Inițial se proiectează trei cadre cu câteva replici care vor fi spuse mai apoi de către personaje: „E una din acele nopți de vară în care un vânt fierbinte trece prin coroanele copacilor, un vânt care ar putea veni din deșert". După aceste cadre, într-un ritm extrem de accelerat, se derulează o mulțime de fotografii din care distingem chipurile actorilor, personajele aflate în diverse situații (în special Adam și iubitul său, Indianul), diverse instantanee cu morminte sau cu statui cu îngeri.

Atunci când Adam este în cimitir, la mormântul mamei sale, după momentul violului, pe perete se proiectează pentru câteva secunde fotografia mamei.

Într-un interviu, Radu Afrim afirmă despre utilizarea mijloacelor video următoarele: „Am spectacole multimedia, e adevărat, dar nu mă omor după gen. De altfel, aici îmi place să împart partea de visual cu alți artiști. La ultimele spectacole mi-a făcut imaginile video un artist, Mihai Păcurar. Uneori îmi pozează actorii sau un muzician: Vlaicu Golcea. Alteori un actor: Alin Teglas. Am ajuns în faza în care nici nu mai am timp și nici nu dă bine să le fac eu pe toate. Poate fi o speculație. Am văzut mari spectacole europene cu visuale. Și teatrul pur (fără speculații) e o formă de rasism estetic, cu deviații dintre cele mai urâte. Acesta nu mă interesează. Sunt pentru coexistența formelor. Și nu din nostalgie pentru postmodern. Nici pentru el nu am avut un feeling special."[43]

3. Particularități ale spectacolelor lui Radu Afrim

3.1. Dramaturgie

Radu Afrim și-a dovedit încă demult atracția pentru textele contemporane, atracție cu totul lăudabilă. El alege textele după bunul plac, obișnuind deja publicul românesc de teatru cu lansarea autorilor contemporani și a dramaturgiei foarte recente și foarte proaspete. Regizorul nu mai vrea un teatru care să se bazeze pe repertoriul clasic (cu excepția câtorva spectacole), ci pe piese care să reflecte realitatea contemporană. El este conștient că tinerii regizori ar trebui să atragă un nou public și

[43] Ioana Petcu, „Radu Afrim: ceva despre Cartier Bresson, Mapplethorpe și puțin Beaubourg", www.fotografa.ro, 02.04.2008, accesat in 21 iunie 2011 la http://www.fotografa.ro/index.php?cmsID=3&newsID=780

că dramaturgia trebuie să țină pasul cu schimbările ce au loc pretutindeni. Astfel se poate obține un dialog autentic și stabil între teatru și societate.

David's Boutique

Este un spectacol în care Radu Afrim semnează textul, regia și conceptul muzical. Parodia poate fi observată la toate cele trei niveluri, așa cum ne-a obișnuit în multe dintre spectacolele sale. Povestea se învârte în jurul lui David, patronul magazinului de nimicuri, a cărui viață este marcată de valul consumerismului: un lanț de McDonald's urmează să fie construit exact pe locul magazinului, iar acțiunile lui David sunt influențate de acest fapt. El intră în contact cu Girasela (femeia ușoară), cu Fatima (arăboaica teroristă căutată la nivel internațional), cu Frații Pop (polițiști a căror inteligență lasă de dorit și care, în plus, sunt îndrăgostiți de aceeași femeie – de Girasela), cu copilul din flori și cu Romică (prietenul lui cel mai bun). Textul abundă în umor negru, în sarcasm, dar și în glume ieftine, cu multe aluzii sexuale – toate acestea, însă, tipice pentru Afrim. Personajele poartă aceleași nume cu actorii care le interpretează. Sunt niște personaje caricaturale, care se agită în permanență, dar nu se îndreaptă niciunde și sunt ghidate de spiritul de turmă. Spațiul este închis, situațiile construite sunt absurde, fiind axate pe clișeu și având valențe de kitsch. Este vorba despre arta kitsch-ului, în sensul în care această categorie estetică este utilizată în scop ironic.

3.1.2. Piese clasice dramatizate

Trei surori de A. P. Cehov

Însuși Afrim numește acest scenariu „un scenariu nefiresc de liber după Cehov". Absolvent de Litere, el știe să se apropie de un text, dovedind de nenumărate ori că adoră să descompună și să recompună o piesă de teatru după bunul plac. De fiecare dată încearcă să găsească punctele cheie și să inventeze diverse soluții scenice, confirmându-și imaginația debordantă. Afrim a preluat piesa clasică a lui Cehov *Trei surori*, a șters praful de pe ea și a încercat să o adopte în contemporaneitate. A prelucrat fiecare scenă și a adus în prim-plan două personaje secundare: pe Anfisa și pe Cebutîkin.

„Radu Afrim glumea înainte de premieră: *Poate mi-a ieșit ceva clasic și nu-mi dau seama*. Într-un mod pervers, chiar așa s-a-ntîmplat – spectacolul de la Sfântu Gheorghe e un puzzle recompus pe cele două dimensiuni fundamentale ale chiar textului cehovian – izolarea, claustrarea care alienează și presiunea ineluctabilă a timpului ce sufocă o lume întoarsă asupra ei înseși." [44]

Atât timpul cât și amintirea devin obsesii în acest spectacol, marcate prin borcanele cu fotografii, prin ceasurile utilizate pe scenă, prin efortul Irinei de a nu uita

[44] Iulia Popovici, „Cele Trei surori ale lui Radu Afrim", www.liternet.ro, martie 2003, accesat in 21 iunie 2011 la http://agenda.liternet.ro/articol/128/Iulia-Popovici/Cele-Trei-surori-ale-lui-Radu-Afrim.html

italiana și prin „dublarea, în debutul și finalul spectacolului, a fraților Prozorov, la vîrsta copilăriei și cea a maturității, într-un vals al melancoliei și al recuperării timpului fericirii cosmice."[45]

Jocul de-a vacanța de Mihail Sebastian

Piesa lui Mihail Sebastian *Jocul de-a vacanța* este adusă în actualitate printr-o estetică regizorală contemporană și surprinzătoare. Dacă în textul lui Mihail Sebastian grupul de personaje se afla în vacanță la Pensiunea Weber, Radu Afrim propune o altfel de vacanță. Spectacolul demarează cu o scenă care înfățișează un birou de corporație. Fiecare personaj poartă inițial o mască pe care o înfățișează celorlalți. Masca îi permite să se adapteze lumii înconjurătoare, să supraviețuiască, dar vine momentul să se renunțe la aceasta, să se arate celuilalt ce se află în spatele ei. Ștefan, sătul până la repulsie de rutina muncii la birou, își sechestrează colegii, amenințându-i cu un pistol; le propune un joc cu totul atipic, acela de a-și permite luxul unei vacanțe binemeritate. Destul cu menajările, cu monotonia, cu zilele insuportabile și cu mințile standardizate! Concediul se desfășoară în spațiul din birou, iar personajele își iau rolul în serios. Inițial țeapăn și inexpresiv, omul-mașină, omul-corporație reușește să se relaxeze, să țipe de fericire și libertate, să se mute în lumea pe care și-o deschide singur și să se bucure de deliciile acestei vacanțe. Personajele se odihnesc pe șezlonguri, ascultă concertul din Viena la un aparat vechi de radio, sau joacă ping-pong. Individul reușește să se salveze și să se împace cu sine.

Bogoiu este debordant, ghiduș, zgomotos, cu suflet de clovn, mereu pus pe șotii și pe gaguri. Face glume îndrăznețe, practică yoga, stă nemișcat în poziția lotus sau mângâie delfinul de pluș. Corina este prototipul femeii atrăgătoare și senzuale. Ea trăiește o iubire de telenovelă cu Ștefan și flirtează cu Jeff. Regizorul îl recreează pe tânărul corigent la matematică și îl introduce pe Jeff, băiatul care livrează pizza, mascat în veveriță (prototipul adolescentului vulnerabil care se îndrăgostește de o femeie matură și își descoperă sexualitatea alături de aceasta). Schimbat este și personajul doamnei Vintilă care devine travestitul Vintileasa: un personaj parodic, încărcat de fantezii, o ridicolă prețioasă, un amestec contradictoriu (rafinat și elegant pe de-o parte, bădăran și obscen pe de alta).

3.1.3. Roman dramatizat

De ce fierbe copilul în mămăligă de Aglaja Veteranyi

Aglaja Veteranyi, scriitoare de origine română, a primit premii importante pentru această carte de debut, urmată de tragica și inexplicabila sinucidere a autoarei. Povestea este prezentată din perspectiva unui copil și se compune în jurul unei familii de circari care se află în permanență pe drumuri. Personajele sunt care mai

45 *Idem*

de care mai ciudate: mama fetiței stă atârnată cu părul de cupola circului, tatăl este obsedat sexual, mătușa Reti este nimfomană și obsedată de cimitire și morți, iar sora fetiței e înapoiată mental și abuzată sexual de către tată. Proza este lirică și autobiografică (Aglaja s-a născut într-o familie de circari) și are un univers cu totul special, dar Afrim a găsit limbajul potrivit, altul decât cel literar, pentru a reda acest univers.

Cronicile pentru acest spectacol scot în evidență faptul că spectacolul și cartea nu trebuie comparate literal, tocmai pentru că sunt atât de diferite: „Mi se pare inadecvată și reductivă receptarea spectacolului în funcție de litera cărții, în primul rînd pentru că cele două formule estetice folosesc coordonate diferite, iar cele scenice presupun un impact mult mai direct, cu o dinamică proprie. Acest demers comparatist pune în aceeași ecuație date care nu au un numitor comun ca tip de discurs și reprezentare. Important este felul în care regizorul reușește să capteze esența romanului, miezul lui livresc, extrem de flexibil ca scriitură în ceea ce privește *Copilul*… cu inflexiuni lirice și filozofice, punctate de un flux narativ discontinuu și tocmai de aceea atît de mobil și permeabil.”[46]

„Discursul teatral al lui Afrim urmează căi proprii de articulare, accentuînd obsesiile identitare ale familiei de circari români rătăcitori prin Europa („Sunt eu romîncă, dar nici proastă nu sunt”, repetă Mama) și preferînd soluțiile în cheie comică ale unor situații cu încărcătură dramatică (cum este episodul de la internatul unde cele două surori sunt abandonate).”[47]

3.1.4. Piese contemporane

Herr Paul de Tankred Dorst

Povestea poate fi lejer rezumată în câteva propoziții dramatice. Herr Paul și sora acestuia, Luise, trăiesc în subsolul unei fabrici de săpun deteriorate. Moștenitorul clădirii, Helm, găsește un investitor și dorește să renoveze clădirea, dar pentru asta trebuie să obțină mai întâi semnătura lui Paul și să-i evacueze pe cei doi. Cei doi bătrânei sunt izolați de lumea exterioară, resping civilizația, strângând obsesiv lucruri care le amintesc de timpurile fericite. Bătrânețea este concepută ca o întoarcere la copilărie, la joc și joacă, la acea vârstă în care îți permiți să țipi și să urli de libertate și fericire. Herr Paul și Luise sunt două personaje amorțite, înțepenite, gârbovite, care stâlcesc cuvintele exact ca doi bebeluși. Lumea creată este fascinan-

---

46 Mihaela Michailov, „De ce fierbe copilul în mămăligă de Aglaja Veteranyi”, www.liternet.ro, august 2003, accesat in 21 iunie 2011 la http://agenda.liternet.ro/articol/458/Mihaela-Michailov/De-ce-fierbe-copilul-in-mamaliga-de-Aglaja-Veteranyi.html

47 Iulia Popovici, „Povești cu circari, copii și îngeri – De ce fierbe copilul în mămăligă”, www.liternet.ro, mai 2003, accesat in 21 iunie 2011 la http://agenda.liternet.ro/articol/272/Iulia-Popovici/Povesti-cu-circari-copii-si-ingeri-De-ce-fierbe-copilul-in-mamaliga.html

tă, aproape magică, este o lume în care ei se simt bine și se integrează atât de adânc, încât metamorfozarea lor devine aproape completă. Cele două bizare personaje nu se simt sufocate, ci se scufundă în sine și își scot la iveală galaxiile interioare în cel mai fantastic mod posibil. Au o puritate infantilă, care stârnește curiozitatea Anitei, fetița vecinilor.

Helm, Lilo – iubita acestuia și investitorul imobiliar Schwarzbeck, încalcă imaginarul domnului Paul, devenind niște intruși. Ei se chinuie din răsputeri să îi evacueze pe cei doi, oferindu-le apartamente noi și aerisite în schimbul semnăturii prin care ar putea transforma fabrica într-o afacere profitabilă. Problema adaptării sau incapacității de adaptare este o temă ingenios valorificată în spectacolul lui Afrim. Intrușii vor avea aspru de suferit după ce încalcă intimitatea bătrânilor, întrucât spațiul râvnit se întoarce împotriva lor, mai mult de atât, spațiul schimbă relațiile dintre personaje și modifică vizibil comportamentul unora.

Povestiri despre nebunia (noastră) cea de toate zilele de Petr Zelenka

Dramaturgul ceh Petr Zelenka imaginează povestea într-un oraș simplu, cu oameni aparent simpli, dar care ascund nebunii care mai de care mai exotice. Tanti Hanek donează sânge pentru soldații din Cecenia, soțul ei David Hanek este celebru pentru vocea de la jurnalele video din anii '70. Fiul lor Petr caută soluții în dragoste la prietenul său Pată, care folosește chiuvete și aspiratoare în scopuri sexuale. Travestitul Sylvia are o relație specială cu animalul împăiat Lola/Loulou, dar îl și ajută pe David Hanek să descopere o altă viață. Vecinul lui Petr este compozitor de muzică de lift și adoră să fie privit în timp ce face sex cu soția lui. Un manechin de plastic se trezește la viață. Destinele acestor personaje se intersectează, toate narațiunile aflându-se la limita dintre firesc și nefiresc, dintre nebunie și normalitate.

„Conform obiceiului său, Radu Afrim a umblat cu cursorul prin text, nu prea mult, a renunțat la cîteva personaje episodice, a scos niște scene, le-a rearanjat pe celelalte, fără să afecteze spiritul piesei, ci ranforsînd logica de spectacol. Rezultatul e o reprezentație cu o structură de tip cinematografic, în care istoriile și scenele (scurte) se succed într-o ritmicitate cursivă, care-ți induce o stare de intim, care te apropie de cei din scenă, pentru că, în unii dintre ei ori în unele din cele pe care le fac, te recunoști."[48]

Adam Geist de Dea Loher

Textul e gândit și conceput în jurul personajului principal Adam Geist, un băiat orfan, ușor autist, care nu înțelege și nu acceptă moartea mamei și care ajunge să ucidă o fată care refuză să facă sex cu el. Adam este autodistructiv, anarhist, este

[48] Oltița Cîntec, „Privind pe gaura cheii – povestiri despre nebunia (noastră) cea de toate zilele", www.liternet.ro, octombrie 2007, accesat in 21 iunie 2011 la http://agenda.liternet.ro/articol/5762/Oltita-Cintec/Privind-pe-gaura-cheii-povestiri-despre-nebunia-noastra-cea-de-toate-zilele.html

un băieţaş de stradă care ajunge să vândă droguri şi să se înhăiteze cu oameni nepotriviţi. Universul creat este unul violent, crud, sadic, dar este universul cotidianului plin de obscenităţi, cu golani de cartier, cu dealeri, cu oameni agresivi, cu război, cu conflicte interetnice, cu inadaptaţi.

În ceea ce priveşte alegerea pieselor, se pot observa anumite teme preferate ale lui Radu Afrim şi anumite obsesii ale acestuia. Spre exemplu, estetica retardării traversează multe dintre spectacolele lui: *Black Milk, Nevrozele sexuale ale părinţilor noştri, Kinky ZoOne*, *David's Boutique* sau *Adam Geist*. „Fie că e vorba de deficienţe mentale la indivizi diferiţi, ca în primele două, fie de semnele retardării la o întreagă societate încremenită în niciun proiect (!), ca în ultimele două, în producţiile lui Afrim defilează o panoplie a înapoierii mentale, atitudinale, de civilizaţie şi comportament. Până acum sub lupa necruţătoare a grotescului şi a comicului. Acum, mult mai discret, doar prin personajul central: Adam Geist, fost elev la şcoala ajutătoare. Aici se ascunde şi infuzia de realism. Căci cu talentul lui Afrim de a convinge şi de a extrapola lumea spectacolului la dimensiunile întregii societăţi, s-ar zice că tot universul nostru arată ca de la şcoala ajutătoare".[49]

Zona nebuniei este de asemenea printre preferatele lui Radu Afrim: personaje depresive, frustrate, care fac obsesii şi utilizează fetişuri, personaje travestite, cu o sexualitate mereu sub semnul întrebării, personaje alienate, marginale, aflate în situaţii prăpăstioase, personaje care au doza necesară de demenţă.

3.2. Umorul

Pentru a analiza mecanismele comicului din spectacolele lui Radu Afrim, m-aş întoarce la Henri Bergson, care afirmă că „noi vedem în comic, înainte de toate, un lucru viu"[50]. În primul rând, comicul poate fi găsit doar în sfera omenescului – niciodată nu vom râde de un peisaj, iar un animal este rizibil doar în măsura în care îl personificăm, asociindu-i anumite atitudini cu unele specific umane. Râsul este însoţit de obicei de insensibilitate. Pentru a se produce râsul, este necesară detaşarea, înlăturarea emoţiei, a empatiei: o dramă se poate transforma automat într-o comedie dacă există detaşarea – comicul se adresează inteligenţei pure. În al treilea rând trebuie să existe complicitatea unui grup, întrucât râsul are nevoie de un ecou: „n-am mai gusta comicul dacă am fi izolaţi"[51]. Aceste trei idei sunt esenţializate de Bergson în fraza: „Comicul se va naşte, pare-se, atunci când oameni reuniţi în grup îşi vor dirija întreaga atenţie asupra unuia dintre ei, înăbuşindu-şi sensibilitatea într-un exerciţiu solitar al inteligenţei".[52]

---

[49] Cristina Rusiecki, „Fără sublimări – Adam Geist", www.liternet.ro, septembrie 2005, accesat in 21 iunie 2011 la http://agenda.liternet.ro/articol/2081/Cristina-Rusiecki/Fara-sublimari-Adam-Geist.html

[50] Henri Bergson, *Teoria râsului*, Institutul European Iaşi, 1998, p. 25

[51] *Idem*, p. 28

[52] *Idem*, p. 29

3.2.1 Comicul formelor

Poate deveni comică orice diformitate pe care o persoană bine conformată o va imita. Pentru ca o expresie a feței să provoace râsul trebuie să ne facă să ne gândim la ceva rigidizat, automat, înțepenit în contrast cu mobilitatea fizionomiei. Spre exemplu un tic exagerat sau o grimasă întipărită puternic pe chip devin comice. În *David's Boutique* „Actorii uzează de grimase îngroșate la maximum și de mirări hiperbolizate. Unora le iese rolul cu o naturalețe de invidiat, ca în cazul lui Romulus Chiciuc, cu comicul său savuros și deloc forțat. Mai rar un actor care să joace grotescul cu bonomie (dacă mi-e permis oximoronul)."[53]

Caricatura este un procedeu care stârnește râsul adeseori, caricaturistul trebuind să observe o anumită trăsătură și să o mărească, să o exagereze pentru a o face vizibilă pentru toți. Această exagerare devine comică nu atunci când este prezentată ca scop în sine, ci atunci când este doar un mijloc pe care artistul îl folosește pentru a arăta tuturor deviațiile din natură. În *David's Boutique,* personajul feminin Girasela/Amanda/Maria/Flores (ea se prezintă cu toate aceste nume, nimeni neștiind care e cel real) este caricaturizată, sânii ei atingând proporții uriașe, de parcă ar umple scena cu formele ei. La aceasta se adaugă și o interpretare exagerată a actriței, care mizează pe energie, autoritate, voluptate grotescă, o interpretare justificată având în vedere că personajul este de fapt o femeie de moravuri ușoare.

3.2.2. Comicul gesturilor și al mișcărilor

„Atitudinile, gesturile, mișcările corpului sunt rizibile în exact aceeași măsură în care acest corp ne face să ne gândim la o simplă mecanică."[54] Nu mai este așadar vorba de viață, ci de un automatism care imită viața. Din acest motiv, anumite gesturi provoacă râsul atunci când sunt imitate de altcineva, pentru că imitația scoate la vedere automatismul. În *David's Boutique*, Frații Pop sunt doi polițiști incapabili și inutili, dar care imită tonul agresiv al ofițerilor de poliție, pentru a impune respect. Unul din ei îl interoghează pe David, patronul magazinului, copiind întrebările obișnuite într-o interogare și rostindu-le mai mult țipând decât vorbind: „Numele și prenumele, preocupația, vârsta, sexul, semnalmente particulare, enumerați clienții care v-au trecut pragul buticului". Toate acestea pentru că încearcă să o prindă pe Kashca – suspecta principală într-un omor deosebit de grav.

Anumite gesturi devin rizibile prin repetarea lor, chiar dacă luate individual nu sunt deloc comice. Acest lucru se întâmplă pentru că în viața reală nimic nu ar trebui să se repete.

---

[53] Cristina Rusiecki, „David's Boutique – Cu clișeul în vânt și mentalul de pământ", www.liternet.ro, ianuarie 2005, accesat in 21 iunie 2011 la http://agenda.liternet.ro/articol/1475/Cristina-Rusiecki/Davids-Boutique-Cu-cliseul-in-vant-si-mentalul-de-pamant.html

[54] Henri Bergson, *Teoria râsului,* Institutul European Iași, 1998, p. 41

Orice formă de deghizare este comică. Râsul este explicat prin surpriză, prin contrast. Bergson oferă un exemplu extrem de concludent, afirmând că râdem de un negru întrucât un chip negru este în imaginația noastră un chip mânjit de cerneală sau de funingine. Este vorba despre o mascaradă, despre un trucaj mecanic al vieții, despre o mecanicizare artificială a corpului omenesc, sau despre o substituire între artificial și natural.

Orice incident care atrage atenția asupra fizicului unei persoane într-un context în care este pusă în discuție partea morală, devine comic. Bergson oferă exemplul unui orator care strănută în momentul cel mai patetic al discursului și devine comic. Acest lucru este explicat prin faptul că partea fizică, corpul depășește spiritul, forma primează asupra fondului.

În *David's Boutique*, Girasela vrea să se mărite virgină, să se întoarcă la valorile tradiționale, dar Afrim îi exagerează părțile fizice, punând accent pe sexualitatea acesteia: sânii sunt umflați artificial, iar hainele sunt indecente – o fustă extrem de scurtă, tocuri înalte, ciorapi provocatori. Ea poartă un voal alb pe cap, asemănător cu al unei mirese. Un alt exemplu este scena în care Girasela primește sarcina de a-l pune într-o pungă pe corporatistul proaspăt ucis: atitudinea trebuia să fie una serioasă, solemnă, dar ea se așează deasupra lui, mimând un act sexual. Atenția asupra fizicului este atrasă și în cazul fraților Pop. Deși aceștia ar fi trebuit să fie portretizați ca niște reprezentanți onești ai legii care luptă pentru binele comunității, cei doi apar îmbrăcați în pantaloni scurți și tricouri, cu șepci, cu bastoane caraghioase din burete și au preocupări de-a dreptul cretine: se joacă cu bikinii Giraselei un joc pentru copii, folosindu-i pe post de ață.

3.2.3. Comicul de situație și de acțiune

Pornind de la analizarea jocurilor copiilor, întrucât comedia poate fi definită ca un joc ce imită viața, Bergson încearcă să descopere mecanismele care generează comicul în situații și acțiuni.

Diavolul cu arc

Aceasta este o jucărie foarte iubită de copii, constând într-un diavol care sare din cutia sa de lemn de fiecare dată când este împins înăuntru. „Este vorba despre conflictul între două obstinații, dintre care una, pur mecanică, sfârșește cu toate acestea, de obicei, prin a ceda celeilalte, care se amuză”[55]. Un exemplu concret este modul în care pisica obișnuiește să se joace cu un șoarece: îl lasă să plece, dându-i iluzia că este liber, iar apoi îl oprește cu o lovitură de labă.

Afrim este conștient că multe scene comice se reduc la acest mecanism extrem de simplu. În scena de deschidere din spectacolul *David's Boutique*, personajul principal, David, patronul magazinului cu de toate așteaptă o femeie de care e

[55] Henri Bergson, *Teoria râsului*, Institutul European Iași, 1998, p. 65

îndrăgostit. Surpriza este că în locul ei sosește Girasela/Amanda, de care David încearcă să scape prin tot felul de mijloace: inițial inventează faptul că a închis magazinul, că așteaptă Sanepidul sau că urmează să sosească un grup anonim de gangsteri și mai apoi chiar încearcă să o înlăture bruscând-o. Comicul reiese tocmai prin încăpățânarea Amandei care revine în permanență și prin obstinația lui David care o combate.

Mecanismul diavolului cu arc are la bază un procedeu simplu, și anume repetiția.

Păpușa cu sfori

Acest mecanism se regăsește în situații în care un personaj are impresia că acționează liber, dar de fapt nu este decât o marionetă în mâinile altui personaj. Bergson afirmă că tot ceea ce este serios în viețile noastre provine din libertate. Sentimentele, pasiunile, hotărârile, acțiunile, tot ceea ce ne aparține conferă vieții o alură dramatică și gravă. Toate acestea se pot transforma în comedie dacă această libertate este iluzorie, iar noi ne transformăm în niște marionete conduse de sfori.

Bulgărele de zăpadă

Acest mecanism funcționează exact pe principiul bulgărelui de zăpadă care se rostogolește și se mărește din ce în ce mai mult prin rostogolire. Bergson oferă exemplele soldaților de plumb așezați în șir, unul în spatele celuilalt, care cad ca în domino sau castelul de cărți de joc care se prăbușește. Este vorba de un efect care se propagă adăugându-se sieși, în așa fel cauza, chiar dacă era insignifiantă la origine ajunge să dobândească un rezultat uriaș.

Acest mecanism al bulgărelui de zăpadă este comic atunci când execută o mișcare rectilinie, dar este cu atât mai comic cu cât mișcarea devine circulară – atunci când eforturile unui personaj ajung să-l aducă pur și simplu în punctul de plecare.

Cele trei mecanisme au rezultat din metoda empirică, dar Bergson nu se oprește aici, ci încearcă să realizeze o deducție metodică pentru a găsi procedeele teatrului comic:

Repetiția

Aceasta se poate utiliza atât în cazul limbajului, cât și în cazul situațiilor.

În *David's Boutique,* Romică, prietenul lui David și Girasela îi dau de băut omului de afaceri, iar copilul din flori îl încurajează pe acesta să bea, repetând de nenumărate ori și sub nenumărate forme: „Bea, nenea!"

Inversiunea

Orice situație care se răstoarnă și rolurile care se inversează devin comice. Bergson completează această afirmație prin exemple: râdem de inculpatul care îi face mora-

lă judecătorului, sau de copilul care pretinde să dea lecții părinților săi, sau de personajul care cade în propria capcană.

În *David's Boutique*, David își sărbătorește ziua de naștere împreună cu prietenul Romică. La un moment dat, apare copilul din flori care se alătură petrecerii și care le servește celor doi adulți tort cu lingurița: astfel rolurile se inversează, adulții stau la masă în genunchi, tocmai pentru a copia statura unui copil. În întreg spectacolul copilul are acțiuni nespecifice vârstei lui, este investit cu alt statut: fumează, ajută la împachetarea mortului, asistă la discuții sexuale, este prezent la acțiunile vulgare ale Giraselei. Un alt exemplu de inversare a rolurilor este momentul în care Girasela, atunci când se căsătorește cu Frații Pop, aruncă buchetul de mireasă. Tradiția spune ca fetele necăsătorite trebuie să prindă buchetul, dar aici un grup de bărbați stă așezat în spatele Giraselei, înghesuindu-se să prindă florile.

Interferența seriilor

„O situație este întotdeauna comică atunci când aparține în același timp de două serii de evenimente absolut independente și când poate să fie interpretată, pe rând, în două sensuri cu totul și cu totul diferite”[56]. Un exemplu concret este quiproquo-ul, o situație care prezintă două sensuri diferite: unul posibil, dat de personaje și altul real, dat de spectatori. Personajele nu cunosc decât o fațetă și astfel se creează o serie de erori și de judecăți greșite. Pendularea între sensul posibil și sensul real creează comicul.

În *David's Boutique*, Giraselei îi revine sarcina de a pune cadavrul omului de afaceri într-o pungă de plastic, exact ca în filmele polițiste. Ea se încurcă și îl pune în punga de plastic pe copil, realizând eroarea numai după ce Romică îi atrage atenția.

Parodia

Parodia este o altă formă a comicului: „Cum știm deja de ceva timp, parodia lui Afrim înghite tot ambientul: de la poveștile de telenovelă cu (singurul) rol formativ pentru mentalul epocii, despre copii pierduți și regăsiți, la clișeele deșirate ca acela al fraților care iubesc concurent aceeași femeie. Numai că aici diferendul se armonizează în împlinirea erotică a unui fabulos triunghi comic, oficializat – cum altfel? – în happy-end. Apoi de la un nebun *coup de foudre* între arăboaica teroristă internațională și buticarul înțepenit și fără expresie (cu David Kozma excelând în arta grimasei și a rigidității jucate) până la sănătoasele demitizări”[57]. Spectacolul

---

56 Henri Bergson, *Teoria râsului*, Institutul European Iași, 1998, p. 80

57 Cristina Rusiecki, „David's Boutique – Cu clișeul în vânt și mentalul de pământ”, www.liternet.ro, ianuarie 2005, accesat in 21 iunie 2011 la http://agenda.liternet.ro/articol/1475/Cristina-Rusiecki/Davids-Boutique-Cu-cliseul-in-vant-si-mentalul-de-pamant.html

Herr Paul este construit într-o cheie tragicomică și ușor parodică, exemplul cel mai potrivit este ironizarea Bollywood-ului printr-o scenă muzicală și coregrafică.

3.2.4. Comicul de limbaj

În ceea ce privește comicul vorbirii, Bergson distinge între două tipuri: comicul pe care limbajul îl exprimă și comicul pe care limbajul îl creează. Primul poate fi tradus dintr-o limbă într-alta, chiar cu riscul de a-și pierde din relief din cauza diferențelor sociale sau de moravuri, dar al doilea este intraductibil pentru că se axează strict pe structura frazei sau pe alegerea cuvintelor, limbajul fiind chiar cel care devine comic. Piesa *David's Boutique* este scrisă chiar de Radu Afrim, de aceea este important de urmărit în aceasta comicul de limbaj.

Comicul pe care limbajul îl creează: „Romică, mie mi-e frică" (prin rimă), „Vă va fura floarea tinereții" (prin expresia populară care semnifică virginitatea), „Hai, cooperați cu mine și nu lăsați rinocerii să vă rinocenteze inocența" (prin calambur), „Davide, cred c-am pus-o de-o capră de cașmir", „Mi-ați găsit bikineii, i-am rătăcit prin urbe, vântul i-o fi adus aici. Au trecut pe la răscruce de vânturi, au intrat în roza vânturilor și au poposit aici în buticul lui David" (prin jocurile de cuvinte create, încărcate de aluzii culturale).

Pe cealaltă parte, comicul pe care limbajul îl exprimă, încărcat de aluzii „Un tatuaj reprezentând roza vânturilor pe buca stângă", „Copilul va primi deja o gheonoaie colorată", „Un hotdog încins să îl vâre pe unde a păcătuit".

O sursă a comicului este modul în care spunem ceea ce n-am vrut să spunem sau facem ceea ce nu am vrut să facem din cauza unei rigidități. De aceea râdem de ce este rigid, mecanic în gesturi, în atitudini și chiar în trăsăturile fizionomiei.

Pentru ca o frază izolată să fie comică prin ea însăși, odată detașată de cel care o pronunță, nu este de ajuns ca ea să fie prefabricată, trebuie să poarte în ea și un semn după care să putem recunoaște că a fost pronunțată automat. Și acest lucru nu se poate întâmpla decât dacă fraza conține fie o absurditate manifestă, fie o eroare grosolană, fie o contradicție în termeni. Bergson amintește de o regulă generală, acea că vom obține întotdeauna o replică garantat comică dacă inserăm o idee absurdă într-un tipar de frază consacrat. În *David's Boutique* acest lucru se observă în replici precum: „Ești obraznic și o să te plesnesc peste gură. Se vede că nu ai cele șapte luni de-acasă".

Se obține un efect comic ori de câte ori ne prefacem că înțelegem o expresie la propriu, atunci când ea este folosită în sens figurat. În *David's Boutique,* replica lui David „Jobul de manager nu e floare la ureche" devine comică datorită unui procedeu scenic: David își pune o floare la ureche la propriu. Replica „Frații Pop au ținut cu dinții de Apolonica nouă luni de zile, după care le-a slăbit dantura" funcționează după același principiu.

La Bergson, transpoziția este la rândul ei de efect: „vom obține întotdeauna un efect comic transpunând exprimarea naturală a unei idei într-un alt ton”[58]. Mijloacele de transpoziție sunt atât de numeroase și atât de variate, comicul poate trece de la cea mai banală bufonerie până la cele mai înalte forme de umor și ironie. „Rizibilul se naște și atunci când ni se prezintă un lucru, cândva respectat, drept mediocru și josnic”[59].

A vorbi despre lucrurile mărunte ca și cum ar fi mari, înseamnă a exagera. Exagerarea este întotdeauna comică atunci când este prelungită și mai ales atunci când este sistematică. Replica lui Romică în *David's Boutique*: „Gurile rele spun că s-ar fi aruncat în fața troșcoletei de flămând ce era” este o exagerare și stârnește râsul.

Transpunerea din jos în sus care se aplică valorii lucrurilor și nu măreției lor. A exprima cu onestitate o idee necinstită, a alege o situație scabroasă, o meserie josnică sau o conduită murdară și a le descrie în termeni de strictă respectabilitate, acest lucru este în general comic.

Repetarea unui cuvânt nu este rizibilă prin ea însăși. Ea nu ne face să râdem decât pentru că simbolizează un anumit joc particular, un joc al elementelor morale, el însuși simbol al unui joc cu totul și cu totul material. Într-o repetiție comică de cuvinte ne aflăm, în general, în prezența a doi termeni, un sentiment comprimat care se destinde asemeni unui resort, și o idee care se amuză să comprime din nou sentimentul.

3.2.5. Comicul de caracter

Bergson pleacă de la observația că defectele semenilor noștri ne fac să râdem. Aceste tipuri de defecte devin comice dacă personajele le dezvăluie fără știrea lor, printr-un gest involuntar sau printr-un cuvânt. Orice caracter este comic, dar prin acest caracter trebuie să înțelegem acel mecanism din persoana noastră care funcționează în mod automat, în pofida propriului control.

În *David's Boutique*, omul de afaceri vine să anunțe că se va construi un nou lanț de McDonald's care va trece chiar prin buticul lui David. Omul de afaceri își recită discursul într-un mod automat, artificial, acesta fiind însoțit de gesturi inconștiente și mecanice: cu fața îndreptată spre public el expune pledoaria ca și cum ar vrea să vândă un produs la televizor: „Sunt reprezentant regional al conceptului McDonald's și în colaborare cu prefectura județului dumneavoastră și ale județelor limitrofe precum și cu acordul mai mult decât susținut al primăriei locale, vom inaugura un lanț de restaurante McDonald's […] Ei bine, el și alții se vor bucura de jucăriile pe care le vom oferi gratuit ca promoții ale ultimelor producții Walt Disney. Copiii din orașele mari se bucură deja de aceste jucării. Multe familii au renunțat deja la varianta divorțului datorită figurinelor noastre de desen animat. Și-au găsit ocupația care să-i unească”.

---

[58] Henri Bergson, *Teoria râsului*, Institutul European Iași, 1998, p. 95

[59] *Idem*, p. 95

Comedia zugrăvește caractere pe care le-am întâlnit și pe care le vom mai întâlni. Dacă drama individualizează personajele, comedia le generalizează, creând prototipuri: Avarul, Jucătorul, Gelosul, ne spune Bergson.

După cum am arătat, comedia utilizează câteva artificii precum repetarea periodică a unui cuvânt sau a unei scene, inversarea rolurilor, dezvoltarea quiproquo-urilor și a tuturor evenimentelor omenești executate mecanic, dar care păstrează aspectul exterior al verosimilității. Procedeele sunt sintetizate de Bergson ca „mecanică placată asupra viului": „Mecanismul rigid pe care îl surprindem din când în când, ca pe un intrus, în continuitatea vie a lucrurilor omenești, are pentru noi un interes deosebit, deoarece este ceva în genul unei distrageri de la viață"[60].

3.3. Scenografia

În toate spectacolele sale, Radu Afrim a acordat o atenție deosebită scenografiei, fiind extraordinar de atent la detalii. Principalul lucru care se poate spune în acest sens este că regizorul reușește de fiecare dată să creeze universuri fantastice, de sine stătătoare. Remarc o relație cu totul specială între Radu Afrim și scenografa Iuliana Vîlsan, care a realizat scenografiile la spectacole precum *Piața Roosevelt*, *Herr Paul*, *Miriam W*, *Câtă speranță* sau *Avalanșa*. Despre colaborarea cu Afrim, ea declară: „Cu fiecare poveste, alt univers. Sigur, faptul că eu și Radu avem foarte multe puncte în comun ne ajută în a ne susține reciproc nebunia evadării. E foarte plăcut să evadezi pe aceeași ușă și să creezi simbiotic un univers de care fiecare se bucură. Fiecare pătrunde în lumea celuilalt și o integrează în lumea lui, creând o lume comună pe care o propunem spectatorilor. Și e foarte plăcut când descoperim că publicul rezonează cu ce a ieșit din acest dans de creație".[61]

Herr Paul

Spațiul scenic funcționează exact ca un personaj, decorurile construite de Iuliana Vîlsan fiind absolut uimitoare – nu degeaba a câștigat Premiul Uniter pentru scenografie în 2010. Amintind de filmele lui Jean Pierre Jeunet (*Delicatessen* sau *Mic Macs A Tire-Larigot*), universul miniatural regăsit pe scenă este compus pe baza artei detaliului semnificativ și a artei taxidermice. Astfel, vedem o lume împânzită de obiecte (veioze, tablouri, colivii, cărți, pianină, veselă), animale împăiate (găini, păuni, bufnițe, șoricei și rudele acestora, pisici domestice sau sălbatice, vulpi, căprioare, jderi sau dihori) și zeci de etichete, fluturi sau libelule agățate de pereți. Pare un univers claustrofob și aglomerat (în special pentru cei care vin din exterior), o scorbură existențială cu rădăcini de copac ce străpung tavanul. Cei doi bătrânei – îmbrăcați în costume de piele de aviatori, încărcate și prăfuite – sunt izolați de

---

[60] Henri Bergson, *Teoria râsului*, Institutul European Iași, 1998, p. 74

[61] Ciprian Marinescu, „Interviu cu scenografa Iuliana Vîlsan", www.artactmagazine.ro, 9 ianuarie 2011, accesat in 21 iunie 2011 la http://www.artactmagazine.ro/interviu-cu-scenografa-iuliana-vilsan.html

lumea exterioară, resping civilizația, strângând obsesiv lucruri care le amintesc de timpurile fericite. Astfel, obiectele capătă utilitate și semnificație, nimic nu este în plus, nimic nu mai poate fi adăugat, căci spațiul este perfect așa cum este. „Element viu într-un spațiu mort" – ar fi expresia reprezentativă pentru definirea viziunii celor doi bătrânei – aceștia scot ouă din găini moarte și oferă apă rădăcinilor copacilor. Miniaturizarea este o procedură de efect care creează o atmosferă asemănătoare cu cea din *Alice in Wonderland*. Tavanul este jos, mobilierul are dimensiuni reduse, patul în care cei doi dorm este extrem de mic, iar vesela pare de jucărie – iată diverse variante de accentuare a stilul naiv. Intrările și ieșirile personajelor din scenă surprind publicul, fiind efectuate prin utilizarea ingenioasă a obiectelor, a ușilor dulăpiorului, a oglinzii, a peretelui din fundal și uimitor – chiar a tavanului.

Decorul ajută la crearea unei contradicții: într-un spațiu dezafectat, coșcovit și mortificat, cei doi bătrânei, Herr Paul și Luise își înving povara bătrâneții devenind spirite ludice, întrucât Radu Afrim concepe bătrânețea ca pe o întoarcere la copilărie, la joc și joacă. Lumea creată este fascinantă, aproape magică, o lume în care ei se simt bine și se integrează atât de adânc, încât metamorfozarea lor devine aproape completă. Spațiul devine și universul Anitei, fetița vecinilor care găsește un refugiu de joacă în casa bătrânilor, cu zeci de jucării și povești.

David's Boutique

Mijlocul scenei este ocupat de o cutie italiană miniaturală. Aceasta este o concepție tradițională asupra spațiului, rar întâlnită la Afrim. Spectacolul se joacă în regim studio, cu publicul pe scenă. Spectatorii stau la 50 de cm de actori, mizându-se pe apropierea dintre spațiul de joc și spațiul publicului (apropiere valorificată tot mai mult în ultimul timp). Scenografa Wegroszta Laszlo dă dovada că este un specialist în unghiuri, perspective și cromatică. Decorul reprezintă magazinul de mărunțișuri al lui David, este extrem de colorat, în mare parte în nuanțe de roșu și roz. Acest univers e populat cu tot felul de obiecte, multe din ele fiind fleacuri (aparatul de făcut țigări). În spate se află o etajeră pe care sunt așezate obiecte inutile precum o girafă de plastic sau o zaharniță. Se poate observa un pick-up de jucărie de pe care, teoretic, sunt ascultate melodiile anilor '50. De asemenea, spațiul este puternic luminat (spoturi, lampă, beculețe, globuri luminoase), atrăgând atenția și ținând curiozitatea aprinsă. Atât spațiul, cât și costumele sunt construite pe principiile kitsch-ului susținând temele spectacolului: consumerismul, spiritul de turmă, clișeul sau lipsa de imaginație.

Omul Pernă

„Mână de plastician, minte de regizor și suflet de artist, asta s-ar putea spune despre Afrim după *Omul pernă*. Regizorul își exersează aici talentul de pictor, ochiul

de grafician și gustul impecabil în materie de culori și nuanțe. Afrim este artistul total care își „desenează" spectacolul cu precizie matematică".[62]

Scenografia este realizată de doi elevi ai liceului de Arte din Brăila, Cosmin Florea și Anamaria Pavel. Decorul este reprezentat de o fațetă de cub Rubik, căsuțele-celule de închisoare ale cubului sunt populate cu actori, care coboară din când în când pe scenă și devin personaje în poveste. Trupurile lor sunt aproape goale, mizându-se pe expresivitatea și pe carnația picturală a acestora. Cubul Rubick este luminat puternic de neoane, iar în momente-cheie fiecare căsuță se aprinde și se stinge frenetic și haotic. „Afrim pictează cu lumina așa cum Monet picta cu pensula, doar că „pânza" lui e vie, iar tablourile sunt în continuă mișcare".[63] Singurul obiect care se află pe scenă este un cub care are doar scheletul, nu și fețele, și în jurul căruia se construiește toată acțiunea.

Ultimul mesaj al cosmonautului către femeia pe care a iubit-o cândva în fosta Uniune Sovietică

Spectacolul este compus din numeroase scene care se construiesc, fiecare, în jurul unui nucleu. Acestea sunt comutate după principiile montajului cinematografic, obținându-se o multitudine de spații de desfășurare a acțiunii, complet diferite. Scena Teatrului Național din Cluj este goală (Afrim reușește să o umple cu acțiuni fanteziste) având în spate un uriaș ecran-fereastră spre univers. Acesta este principalul mijloc prin care se construiesc diversele locuri ale acțiunii. Când acțiunea se petrece în cosmos, pe ecran e proiectată imaginea cosmosului, când acțiunea se mută în aeroport, pe ecran apare o imagine reprezentativă, iar când personajele sunt în muzeu, pe ecran sunt proiectate tablouri. Pe măsură ce scenele se derulează, sunt aduse obiecte care ajută la definirea și construcția spațiului. Pentru intimitatea apartamentului – o canapea și un televizor, pentru aeroport – un smoking box, iar pentru cosmos – o capsulă spațială.

Spațiul este populat în mare parte de cosmonauți care au căști de sticlă, au atașat un furtun și poartă pantaloni în carouri în cazul băieților și haine minimaliste (fustițe, sutiene, lenjerie) în cazul fetelor. Decorul și costumele sunt realizate de Adriana Grand. Întregul spectacol se axează pe o pendulare permanentă între pământ și cosmos, prin intermediul perspectivei metafizice putându-se analiza limitele omenești.

„În majoritatea timpului, pe scenă se află un fel de corp ansamblu jucăuș, pe care regizorul își va revărsa întreaga capacitate de improvizație (deloc mică, în cazul lui), ca în scena în care cosmonauții stau la coadă la apă".[64]

---

62 Oana Stoica, „Frumusețea alienantă a fanteziei – Omul Pernă la Brăila", www.liternet.ro, septembrie 2008, accesat in 21 iunie 2011 la http://agenda.liternet.ro/articol/7678/Oana-Stoica/Frumusetea-alienanta-a-fanteziei-Omul-perna-la-Braila.html

63 *Idem*

64 Cristina Rusiecki, „Dans-antren în spațiu-cosmic", www.artactmagazine.ro, 13 octombrie 2010, accesat in 21 iunie 2011 la http://www.artactmagazine.ro/dans-antren-in-spatiu-cosmic.html

Boala familei M

Piesa lui Fausto Paravadino abordează una din temele preferate ale lui Radu Afrim, și anume cea a eșecului relațiilor umane și sociale și a refugiului din realitate. Spectacolul se desfășoară în Sala de Sport nr. 2, un spațiu obținut de către Maria Adriana Hausvater, directoarea Teatrului Național din Timișoara pentru a deveni noul sediu al instituției. Locația și-a păstrat expresivitatea arhitecturală chiar dacă a trecut prin câteva amenajări. În acest spațiu neconvențional, cu zidurile deteriorate, scenografia realizată de Velica Panduru se potrivește perfect cu tematica piesei. Spațiul de joc imaginează o pădure uscată și un covor de frunze moarte, în culori de toamnă (roșu, ruginiu, auriu), în care lumina intră pe ferestrele mari. Acest sediu are 482 m lungime și, profitând de amploarea vechii/noii sălii, printre copacii desfrunziți personajele se plimbă cu bicicleta, acțiune care oferă mult dinamism. Pădurea este imaginea societății aflată în declin, locul fiind umplut cu o cadă retro, un televizor, un pat, un colț de odaie sărăcăcioasă, câteva obiecte casnice din diferite epoci (o colecție de cești).

„Pat, oală de noapte, boabe de cafea (un antidot la somnolența personajelor, justificându-le, prin exces cofeinic, nervozitatea și anxietatea), o cadă cu apă pentru „noi stări", cești, lapte, bicicletă. Nimic nu e lăsat la întâmplare: „logodnicii" Mariei (Victor Manovici, Colin Buzoianu) poartă cămăși identice (dar unul își arată bustul, celălalt picioarele goale, formând, în fapt, un personaj complementar în construirea realității), scaunul mai mic al tatălui redevenit copil, trandafirul oferit Mariei se zărește într-o grădină pictată pe fereastră. Personajele din planul secund își continuă „pe dinăuntru" viața în ferestre sau în pădure, nici dramaturgul, nici regizorul, nici scenograful nu le oferă confortul „safe" al culiselor. Și dacă „didascaliile" lui Paravidino par a fi minimale, naturale (cer senin, seară, ninsoare), tandemul Afrim-Velica le duce mai departe cu o irezistibilă fantezie: un urs pe rotile, pene de păun, o pușcă de vânătoare, un fundal muzical alert, întregesc o realitate deconstruită din disperare, dintr-un paroxism patologic, vădind profunda umanitate a bolii familiei M.: inadaptarea la viață."[65]

Povestiri despre nebunia (noastră) cea de toate zilele

Scenografia creată de Mihai Păcurar este minimalistă și realizată pe modelul *Dogville*. Microuniversurile personajelor sunt redate grafic pe scenă și formează un colaj. Astfel, se pot observa cinci spații permanente de joc: spațiul soților Hanek, al lui Petr, al lui Pată, al vecinilor lui Petr și al travestitului Sylvia. Acesta din urmă va deveni la un moment barul în care va avea lor show-ul găzduit tot de Sylvia. Zona din spate-stânga este corelată din când în când cu femeia de care Petr este îndrăgostit (aceasta îl suna de la telefonul public aflat aici). Fiecare spațiu de locuit este individualizat printr-un obiect anume, sau printr-o lumină specifică. Astfel, în casa

[65] Simona Donici, Boala familiei M, o terapie teatrală … dureros de dulce, www.agenda.ro, 19.05.2008, http://www.agenda.ro/news/news/6675/boala-familiei-m-o-terapie-teatrala-dureros-de-dulce.html

lui Pată există o chiuvetă roz cu leduri și un aspirator *Ideal*, obiecte pe care acesta le transformă în fetișuri sexuale și le utilizează ca atare. Locuința Sylviei este cufundată într-o lumină roșie senzuală și este dotată cu un discoball și multe neoane, dar și cu un animal împăiat utilizat tot pe post de fetiș sexual. În casa soților Hanek se află o pianină folosită în aproape toate momentele muzicale.

Între spațiile de locuit ale personajelor se află străzi, trasee directe sau circulare (un sens giratoriu) care sunt străbătute de personaje de fiecare dată. Totul este realizat cu economie de mijloace, dar sugestia este foarte puternică.

3.4. Mărci afrimiene

Travestiul

Travestiul este atestat pentru prima dată în perioada teatrului grec. Toate personajele erau atunci jucate de bărbați, întrucât pentru o femeie interpretarea scenică era considerată blasfemiatoare. Bărbații purtau măști, prin care se identifica genul personajului interpretat. În commedia dell'arte, travestiul era utilizat frecvent și fiind considerat o sursă a teatralității. Prin acesta se luau în derâdere caractere, sentimente, situații. Esențial de luat în considerare sunt și didascaliile lui Shakespeare cu privire la interpretarea anumitor roluri feminine de către băieți.

În România, travestiul este consemnat pentru prima dată în formele teatrului popular, iar ulterior a fost dezvoltat de către actorii Matei Millo sau Miluță Gheorghiu, ultimul dintre ei celebru pentru travestiurile din comediile lui Vasile Alecsandri (cel mai cunoscut e Coana Chirița).

Travestiul este una dintre mărcile stilistice ale lui Radu Afrim. Printre personajele travestite din spectacolele sale se numără: Vintileasa (Ioan Codrea) din *Jocul de-a vacanța*, Berta Puberta (Constantin Cojocaru) și Nylona (Marius Manole) din *America-știe-tot*, Barbara (Mihai Smarandache) din *E doar sfârșitul lumii*, Sylvia (Dragoș Ionescu) din *Povestiri despre nebunia (noastră) cea de toate zilele.* În *Piața Roosevelt* sunt trei travestiți: Susana (Călin Stanciu jr.), Bibi (Cătălin Ursu) și Preacinstita Aurora (Ion Rizea).

Afrim o transformă pe Madam Vintilă din piesa lui Mihail Sebastian în travestitul Vintileasa, adorabil și amuzant. Este un personaj parodic, încărcat de fantezii, o ridicolă prețioasă, un amestec contradictoriu: este rafinat și elegant pe de-o parte (poartă haine negre cu paiete, perucă neagră cu flori roșii, poșetă și tocuri) și bădăran și obscen pe de alta (face numeroase poante cu tentă sexuală). De mare efect e și cântecul pe care acesta îl fredonează, cu versurile: „Voi colegii mei, turma mea de mielușei, sunteți viața mea, vivat corporațâia".

Constantin Cojocaru este de asemenea un exemplu potrivit, actorul (un favorit al regizorului, folosit în multe spectacole din întreaga țară) jucând în *America-știe-tot* o bătrână de 90 de ani care a avut șase bărbați și îl dorea chiar pe al șaptelea, iar în *Cheek to Cheek* un actor de cabaret care se transforma pe rând în Judy Garland și Edith Piaf.

Travestiții sunt cunoscuți, în cultura multor țări europene, ca parodiind staruri la modă, cântând, mimând sau dansând pe melodiile acestora. În ceea ce privește rolurile de travesti, Constantin Cojocaru mărturisește: „Am impresia că sunt butucănos și când îmi pun dresuri de mătase și pantofi cu tocuri mi se pare că sunt complet ridicol. Mă uit în oglindă și mi-e rușine cu mine. Când mă duc la machiaj însă, lucrurile se schimbă. Rujul, fardul, genele false mă transformă și-mi dau încredere. Da, domnule, chiar pot fi femeie. Până și soția mi-a spus: «Cojocaru, nu arăți rău».”[66]

Animalele împăiate

Taxidermia este arta împăierii animalelor în vederea expunerii lor în muzeele de științe ale naturii. Această artă este utilizată de Afrim în câteva dintre spectacolele sale. În *Vis. Toamnă* a existat un corb împăiat, în *Joi.Megajoy* un păun, iar în *Povestiri despre nebunia (noastră) cea de toate zilele* un animal împăiat din familia rozătoarelor – Lola/Loulou, care devine fetiș sexual pentru travestitul Sylvia.

O situație cu totul specială este spectacolul *Herr Paul* în care se construiește un întreg univers de animale împăiate (găini, păuni, bufnițe, șoricei și rudele acestora, pisici domestice sau sălbatice, vulpi, căprioare, jderi sau dihori), zeci de etichete, fluturi sau libelule agățate de pereți. Totul este justificat, întrucât spectacolul vorbește despre bătrânețe și moarte (scenografia creată de Iuliana Vîlsan poartă pecetea morții).

Trupurile goale

Personaje cu totul aparte și ușor recognoscibile sunt adolescenții și tinereii. Ei apar în numeroase spectacole: *Adam Geist*, *Omul Pernă*, *Ultimul mesaj al cosmonautului către femeia pe care a iubit-o cândva în fosta Uniune Sovietică*, *Jocul de-a Vacanța*, de cele mai multe ori la bustul gol.

Acest tip de personaj masculin se caracterizează în primul rând prin efeminare, e un personaj care tinde spre o anulare a diferențelor între sexe. Întrebat dacă mizează pe unisex, Afrim răspunde: „Dar ce e cu ghetourile astea? Diferențierea între sexe este ca și cum ai recunoaște niște ghetouri. Este o autoizolare în propriul tău sex care generează o teamă perpetuă de celălalt sex. Acestea se moștenesc de la o civilizație la alta și de la o generație la alta. Din cauza asta există tabu-uri sexuale. Oamenii care nu încearcă să se elibereze interior, nu merită respect. Cred că fiecare om este dotat de la natură cu capacitatea de a-și pune întrebări mai tabu.”[67]

---

[66] Gabriela Lupu, „De la Shakespeare și Almodóvar citire”, www.cotidianul.ro, 13 noiembrie 2009, accesat în 21 iunie 2011 la http://old.cotidianul.ro/travestitii_lui_afrim_video-103107.html

[67] Violeta Neamțu, „Radu Afrim: Cu nuditatea a început spectacolul”, www.acasa.ro, 2 martie 2009, accesat in 21 iunie 2011 la http://timp-liber.acasa.ro/evenimente/radu-afrim-cu-nuditatea-a-inceput-spectacolul-4578.html

Radu Afrim este controversat în ceea ce privește utilizarea nudității, în pofida faptului că peisajul teatral românesc a fost deja populat, încă din primii ani de după revoluție, cu numeroase spectacole care au folosit estetica trupurilor goale (exemple: *Trilogia greacă* – 1990 de Andrei Șerban la Teatrul Național București, și *…au pus cătușe florilor…* – 1994 de Alexander Hausvater la Odeon). În teatrul românesc din ultimii ani nuditatea a fost exploatată și utilizată în exces, fie doar ca să șocheze, fie doar ca să vândă spectacolele. Din această cauză s-a creat un mit fals cum că un actor apare dezbrăcat pe scenă doar ca să atragă atenția publicului. Afrim utilizează de cele mai multe ori nuditatea justificat, gândește nuditatea pictural, știind cum să proiecteze lumina pe trupurile goale.

Concluzii

Principalul meu gând atunci când am început această lucrare a fost acela de a contura spectacologia lui Radu Afrim, de a descrie atmosfera cu totul specială din aceasta, de a descifra semnificațiile spectacolelor și de a le găsi particularitățile.

Am început prin a preciza datele biografice ale acestui regizor, tocmai pentru a înțelege cum și-a ales această carieră, ce l-a convins că vrea să își dedice timpul teatrului, pentru a înțelege unde își găsește sursele de inspirație sau de unde provine pasiunea lui pentru fotografie. Realizând aproape 50 de spectacole în 11 ani de carieră, a fost absolut necesar să menționez premiile pe care le-a câștigat, succesele pe care le-a avut în țară și în străinătate, arătând că are mii de fani în multe dintre orașele din România.

Universul său este ușor recognoscibil tocmai pentru că și-a format deja o amprentă stilistică ce se regăsește în orice spectacol. Uneori este vorba despre personajele caricaturale, despre construcțiile lingvistice ilogice, despre umorul unic cu multe aluzii sexuale, despre travesti, nuditate sau animale împăiate. Alteori este vorba despre un spirit ludic, despre infuzia de fantastic, despre ironie și autoironie, despre luarea în derâdere a vechilor concepții despre teatru și artă în general. Aproape de fiecare dată, Afrim ne oferă dramaturgie contemporană, sau, mai rar, piese clasice foarte curajos adaptate la realitatea actuală și întotdeauna este vorba despre un amestec de curente: absurd, grotesc, comic negru, naturalism, realism, suprarealism. Radu Afrim știe să jongleze cu toate acestea și știe să lucreze cel mai bine în registrul tragic-comic.

Chiar dacă uneori este criticat pentru amestecurile stilistice și pentru asociațiile uneori ilogice pe care le alege pentru practica scenică, poetica sa are o forță extraordinară, recognoscibilă, găsindu-și și meritându-și locul la vârful fenomenului teatral actual și cu siguranță rămânând ca un moment important în istoria teatrului românesc.

Andreea Duda este absolventă a secției de teatrologie a Facultății de Teatru și Televiziune a Universității Babeș-Bolyai din Cluj. Este redactor al revistei *Man.In.Fest* și masterand la aceeași facultate, dar și la masteratul *Spectacle vivant* al Universitée Libre de Bruxelles.

Bibliografie

1. Abordare generală

ASLAN, Odette, „Le theater, la danse – Interrogations", în *Théâtre et danse – Un croisement moderne et contemporain*, 47, 48/2010, Vol. I Filiations historiques et positions actuelles

BAUGH, Christopher, *Theatre, Performance and technology – the development of scenography in the twentieth century*, Palgrave Macmillan, 2005

BERGSON, Henri, *Teoria râsului,* Institutul European Iași, 1998

BRECHT, Bertolt, *Scrieri despre teatru,* traducere Corina Jiva, București, ed. Univers, colecția Eseuri, 1977

DE MÈREDIEU, Florence, *Arta și noile tehnologii – Arta video, Arta numerică*, București, Enciclopedia Rao, 2005

DIXON, Steve, *Digital Performance – A history of new media in theater, dance, performance art and installation*, Cambridge, Massachusetts, London, England, The MIT Press

GARAZ, Oleg, *Contraideologii muzicale*, Cluj-Napoca, Editura Limes, 2003

GINOT, Isabelle, MICHEL, Marcelle, *La Danse au XX^e^ Siècle*, Paris, Larousse, 2002

KENRICK, John, *Musical Theatre – A History*, New York-London, The Continuum International Publishing Group Inc, 2008

MILLER, Abbott, TARR, Patsy – editori, *Dance 2wice,* Phaidon, 2004

NIETZSCHE, Friedrich, *Opere complete (vol. 2) – Nașterea tragediei. Considerații inactuale I-IV. Scrieri postume (1870–1873),* traducere Simion Dănilă, Editura Hestia, 1998

PAVIS, Patrice, *Languages of the Stage: Essays in the Semiology of the Theatre,* PAJ Publications, 2001

2. Abordare critică – cronici

BOICEA, Dan, „Îngeri și cai-putere – Dawn Way", www.liternet.ro, februarie 2011, accesat in 21 iunie 2011 la http://agenda.liternet.ro/articol/13010/Dan-Boicea/Ingeri-si-cai-putere-Dawn-Way.html

CÎNTEC, Oltița, „Privind pe gaura cheii – povestiri despre nebunia (noastră) cea de toate zilele", www.liternet.ro, octombrie 2007, accesat in 21 iunie 2011 la

http://agenda.liternet.ro/articol/5762/Oltita-Cintec/Privind-pe-gaura-cheii-povestiri-despre-nebunia-noastra-cea-de-toate-zilele.html

DONICI, Simona, „Boala familiei M, o terapie teatrală … dureros de dulce”, www.agenda.ro, 19.05.2008, accesat in 21 iunie 2011 la http://www.agenda.ro/news/news/6675/boala-familiei-m-o-terapie-teatrala-dureros-de-dulce.html

MICHAILOV, Mihaela, „De ce fierbe copilul în mămăligă de Aglaja Veteranyi”, www.liternet.ro, august 2003, accesat in 21 iunie 2011 la http://agenda.liternet.ro/articol/458/Mihaela-Michailov/De-ce-fierbe-copilul-in-mamaliga-de-Aglaja-Veteranyi.html

POPOVICI, Iulia, „Cele Trei surori ale lui Radu Afrim”, www.liternet.ro, martie 2003, accesat in 21 iunie 2011 la http://agenda.liternet.ro/articol/128/Iulia-Popovici/Cele-Trei-surori-ale-lui-Radu-Afrim.html

POPOVICI, Iulia, „Povești cu circari, copii și îngeri – De ce fierbe copilul în mămăligă”, www.liternet.ro, mai 2003, accesat in 21 iunie 2011 la http://agenda.liternet.ro/articol/272/Iulia-Popovici/Povesti-cu-circari-copii-si-ingeri-De-ce-fierbe-copilul-in-mamaliga.html

RUSIECKI, Cristina, „Dans-antren în spațiu-cosmic”, www.artactmagazine.ro, 13 octombrie 2010, accesat in 21 iunie 2011 la http://www.artactmagazine.ro/dans-antren-in-spatiu-cosmic.html

RUSIECKI, Cristina, „David's Boutique – Cu clișeul în vânt și mentalul de pământ”, www.liternet.ro, ianuarie 2005, accesat in 21 iunie 2011 la http://agenda.liternet.ro/articol/1475/Cristina-Rusiecki/Davids-Boutique-Cu-cliseul-in-vant-si-mentalul-de-pamant.html

RUSIECKI, Cristina, „Fără sublimări – Adam Geist”, www.liternet.ro, septembrie 2005, accesat in 21 iunie 2011 la http://agenda.liternet.ro/articol/2081/Cristina-Rusiecki/Fara-sublimari-Adam-Geist.html

STOICA, Oana, „Frumusețea alienantă a fanteziei – Omul Pernă la Brăila”, www.liternet.ro, septembrie 2008, accesat in 21 iunie 2011 la http://agenda.liternet.ro/articol/7678/Oana-Stoica/Frumusetea-alienanta-a-fanteziei-Omul-perna-la-Braila.html

STOICA, Oana, „Tu de care parte a nebuniei ești? – Povestiri despre nebunia (noastră) cea de toate zilele”, www.liternet.ro, noiembrie 2007, accesat in 21 iunie 2011 la http://agenda.liternet.ro/articol/5950/Oana-Stoica/Tu-de-care-parte-a-nebuniei-esti-Povestiri-despre-nebunia-noastra-cea-de-toate-zilele.html

3. Articole de presă

Interviu „Radu Afrim: Pentru mine, retro este parfumul anilor ’70”, www.suplimentuldecultura.ro, 26 ianuarie 2008, accesat in 21 iunie 2011 la http://www.suplimentuldecultura.ro/index/continutArticolAllCat/13/2854

CHIȚAN, Simona, „Radu Afrim: Mă autoflagelez că sunt prea cuminte”, www.evz.ro, 3 octombrie 2009, accesat in 21 iunie 2011 la http://www.evz.ro/detalii/stiri/radu-afrim-ma-autoflagelez-ca-sunt-prea-cuminte-870134.html

LUPU, Gabriela, „De la Shakespeare și Almodóvar citire”, www.cotidianul.ro, 13 noiembrie 2009, accesat în 21 iunie 2011 la http://old.cotidianul.ro/travestitii_lui_afrim_video-103107.html

MARINESCU, Ciprian, „Interviu cu regizorul Radu Afrim”, www.artactmagazine.ro, 10 februarie 2009, accesat in 20 iunie 2011 la http://www.artactmagazine.ro/20090210interviu_cu_regizorul_radu_afrim.html

MARINESCU, Ciprian, „Interviu cu scenografa Iuliana Vîlsan”, www.artactmagazine.ro, 9 ianuarie 2011, accesat in 21 iunie 2011 la http://www.artactmagazine.ro/interviu-cu-scenografa-iuliana-vilsan.html

NEAGU, Alina, „Radu Afrim: Nu mă consider o vedetă”, www.hotnews.ro, 1 decembrie 2009, accesat in 21 iunie 2011 la http://life.hotnews.ro/stiri-showbiz-6594788-audio-radu-afrim-nu-consider-vedeta-vedeta-romania-devenit-jenant-purcarete-cel-mai-bun-regizor-roman-rebengiuc-cel-mai-bun-actor.htm

NEAGU, Alina, „Radu Afrim, regizorul pasionat de fotografie: Pot vorbi despre lumina orașelor așa cum alții pot vorbi despre starea vremii”, www.hotnews.ro, 5 martie 2010, accesat in 21 iunie 2011 la http://smartwoman.hotnews.ro/radu-afrim-regizorul-pasionat-de-fotografie-pot-vorbi-despre-lumina-oraselor-asa-cum-altii-pot-vorbi-despre-starea-vremii.html

NEAMȚU, Violeta, „Radu Afrim: Cu nuditatea a început spectacolul”, www.acasa.ro, 2 martie 2009, accesat in 21 iunie 2011 la http://timp-liber.acasa.ro/evenimente/radu-afrim-cu-nuditatea-a-inceput-spectacolul-4578.html

PETCU, Ioana, „Radu Afrim: ceva despre Cartier Bresson, Mapplethorpe și puțin Beaubourg”, www.fotografa.ro, 2 aprilie 2008, accesat in 21 iunie 2011 la http://www.fotografa.ro/index.php?cmsID=3&newsID=780

SAVIȚESCU, Alex, „Regizorul Radu Afrim: Și în teatru și în literatură suntem în urmă cu 50 de ani în ceea ce privește receptarea”, www.ziaruldeiasi.ro, 1 martie 2011, accesat in 21 iunie 2011 la http://www.ziaruldeiasi.ro/suplimentul-de-cultura/regizorul-radu-afrim-si-in-teatru-si-in-literatura-sintem-in-urma-cu-50-de-ani-in-ceea-ce-priveste-receptarea~ni73u9

STOICA, Oana, „Porcușorul verde, fratele poneiului roz – Omul pernă amenințat cu cenzura”, www.liternet.ro, octombrie 2008, accesat in 20 iunie 2011 la http://agenda.liternet.ro/articol/7875/Oana-Stoica/Porcusorul-verde-fratele-poneiului-roz-Omul-perna-amenintat-cu-cenzura.html

STOICA, Oana, „Radu Afrim: Doar mediocrii sunt interesați de doza de real din teatru”, www.liternet.ro, 25 martie 2005, accesat in 21 iunie 2011 la http://atelier.liternet.ro/articol/2215/Oana-Stoica-Radu-Afrim/Radu-Afrim-Doar-mediocrii-sint-interesati-de-doza-de-real-din-teatru.html

Știrile Pro Tv, http://stirileprotv.ro/locale/31/spectacol-deochiat-pentru-elevii-de-liceu-din-braila.html

IVONA VÎSTRAȘ

Radu Alexandru Nica: pentru o stilistică a dinamicii scenice

Introducere și Motivație

Este ușor de sesizat o lipsă acută de literatură de specialitate dedicată evoluției și urmăririi parcursului artistic al regizorilor tineri, în plină evoluție. Cu toate că întâlnirea regizorului cu publicul se face direct și nemijlocit în sala de teatru, consider că este necesar să existe analize profunde și complexe care să însoțească actul artistic. Desigur, cronicile își îndeplinesc în mare parte funcția de informare, analiză și comentariu, dar marele defect al acestora este că surprind doar un moment artistic. Actul teatral este, cu siguranță, mult mai complex de atât. În spatele fiecărei reprezentații se află (sau ar trebui să se afle) o poetică mult mai adâncă, mai cuprinzătoare. Și deci, pentru o înțelegere aprofundată este nevoie și de analize ample, serioase, generoase. Dacă criticul de teatru (adevărat, profesionist) își asumă statutul de formator de opinie și atitudine estetică, atunci ar trebui să își asume și volumul de muncă de sinteză. Este într-adevăr un efort sporit, însă realmente necesar.

Din păcate, la noi, interesul pentru analizarea operelor regizorilor (și nu numai) tineri este relativ scăzut. E drept, de multe ori, nu există în spatele creatorilor o concepție coerentă, susținută, dar situația nu trebuie generalizată. Este cu atât mai interesant și mai incitant de urmărit activitatea unui regizor cu cât la un moment dat survin schimbări de paradigmă în concepțiile sale.

Radu Alexandru Nica este doar unul din acei regizori tineri care merită toată atenția criticii de teatru. A dovedit deja maturitate artistică, de seriozitate și consecvență. În paginile ce urmează am încercat să definesc și să analizez activitatea sa teatrală.

Metodologie

Structura prezentei lucrări cuprinde trei capitole principale. Astfel că, primul capitol al lucrării reprezintă un studiu comparativ asupra conceptului de deteatralizare, așa cum este el explicat de regizorul Radu Alexandru Nica și dramaturgul Alina Nelega. Viziunile celor doi, precum se va putea observa din analiză, sunt diferite, deși ambii pleacă de la aceleași prezumții. Analiza realizată pre-

supune și o expunere de principii și direcții ale practicii teatrale viitoare, așa cum sunt ele enunțate de Nica. Ulterior, conceptele expuse vor fi explicate și exemplificate în analizele spectacolelor realizate în capitolele următoare.

Al doilea și al treilea capitol sunt alcătuite din analizele spectacolelor lui Radu Alexandru Nica. Al doilea capitol se ocupă de adaptarea scenariului de film. Pentru exemplificare am ales două spectacole reprezentative: *Breaking the waves* și *Balul.* Fiecare analiză este precedată de o prezentare a filmului original.

Al treilea capitol se ocupă cu adaptarea scenică a piesei de teatru. Am ales pentru analiză spectacolele: *Vremea Dragostei*, *Vremea Morții* și *Hamlet*.

În realizarea studiului am folosit ca metodă de lucru observația directă asupra spectacolelor și respectiv filmelor, relaționarea punctelor de vedere teoretice cu perspectiva critică, lectura comparativă. Observația va fi succedată de analiză.

De asemenea, pentru suport atât teoretic cât și analitic, am realizat un interviu cu Radu Alexandru Nica, atașat prezentei lucrări.

1. Conceptul de deteatralizare

Deteatralizarea teatrului românesc – două ipostaze ale aceleiași salvări posibile

Deplângând, în esență, aceeași îndepărtare a teatrului autohton atât de realitățile publicurilor sale, cât și de direcțiile novatoare din teatrul occidental, atât regizorul Radu Alexandru Nica, în disertația sa masterală-artă poetică, cât și autoarea dramatică Alina Nelega, într-o serie de articole publicate în presa de specialitate, propun, fiecare în parte, soluții salutare sub umbrela – ușor ambiguă – a conceptului vag de „deteatralizare".

Deși, desigur, pozițiile de pe care cei doi oameni de teatru își articulează discursurile depind de specificitățile meseriei fiecăruia, la o analiză mai atentă putem observa două motive centrale comune: necesitatea întoarcerii dramaturgului în teatru și renunțarea la autonomia esteticului, în favoarea eficienței reale, emoționale și cognitive, a actului artistic.

Vom încerca în paginile care urmează să privim comparativ aceste două linii de gândire convergente, să le găsim punctele de intersecție, dar și incompatibilitățile.

Radu Nica – deteatralizarea ca manifestare a conflictului dintre generații

Sursa principală pentru o analiză a principiilor care guvernează poetica regizorului Radu Nica o regăsim, după cum spuneam și mai înainte, în disertația sa masterală, publicată parțial în Runcan, Miruna (ed.) *Studii de teatru și film. Studii teatrale*, Cluj, Editura Presa universitara clujeana, 2006.

Intitulată *Modalități ale deteatralizării în teatrul românesc contemporan*, lucrarea prezintă, într-un stil extrem de pasional și colocvial, chiar cu ușoare derapaje imperative, viziunea regizorului despre starea în care teatrul românesc se găsește, ofe-

rind mai apoi un adevărat ghid de instrucțiuni care, din nou, în viziunea sa, l-ar putea aduce pe „calea cea bună”, apropiindu-l de public și de zeitgeistul european, mai ales cel german și britanic.

Nica identifică două principale cauze ale status-quo-ului: estetizarea excesivă din anii postcomunismului românesc, pe de o parte, și retrofilia aproape religioasă practicată de către majoritatea profesorilor din școlile autohtone de teatru.

> Ei bine, riscând să-mi atrag multe antipatii, consider că teatrul românesc pendulează în continuare între doi poli la fel de prăfuiți și sterpi: între realismul psihologic (în genere practicat de „generația de aur” încă în viață) și un simbolism metaforizant hiperretoric și desuet (practicat în mare măsură de generația de peste cincizeci de ani, dar chiar și de tineri prematur îmbătrâniți din punct de vedere artistic). Nu mă sfiesc s-o spun: cauza principală o găsim, după părerea mea, în școlile de teatru din România, unde studenții actori, teatrologi și regizori sunt formați într-un spirit de cult al personalității față de profesorii lor pe de o parte și, pe de alta, într-o religiozitate de-a dreptul tâmpă față de marile generații de actori, regizori, teatrologi de acum patruzeci de ani și față de estetica de atunci. (Nica, 7)

Asumându-și conștient atitudinea de frondă, regizorul continuă să atace școala, atribuindu-i funcția de centru al derapajelor, de reacțiune autoritară și represivă, care nu se sfiește să excludă disidența și să promoveze mai degrabă mediocritatea pentru a-și apăra propria existență:

> Drept dovadă puzderia de „noi” actori, teatrologi și regizori – clone ale foștilor lor profesori. Ceea ce este mai grav, este că tot aceștia sunt prea adesea promovați drept reprezentanții de marcă ai noii generații, iar cei care nu au aceeași părere sunt, firește, proscriși și eliminați. … In summum, una din cauzele majore ale status quo-ului, este caracterul înfricoșător de conformist al omului român de teatru, spirit indus încă în procesul său de formare. Cel mai vechi mediu uman al confruntării cu lumea – teatrul – a devenit la noi un câine supus, care nu deranjează pe nimeni ca să nu fie deranjați nici cei care ar putea tăia din fondurile importante ale multiubitului nostru teatru de repertoriu. (Nica, 7–8)

Citind dincolo de aparentele frustrări personale ale unui tânăr absolvent de regie, frustrări care, desigur, se fac simțite în întreg cuprinsul lucrării, putem observa că atacul, de fapt, nu este țintit neapărat către școli ci, prin acestea, către sistemul românesc al teatrului de repertoriu, văzut ca o mafie bugetofagă, aparent solidă dar, în fapt, vulnerabilă și izolată.

Conformismului perceput în înveterata lume teatrală, tânărul regizor îi află antiteza în ceea ce el numește „my generation”, referindu-se nu doar la artiștii generației sale ci, în general, la toți tinerii marcați de expansiunea postdecembristă a mijloacelor de comunicare în masă. Dacă generațiile anterioare se află încă sub imperiul estetic anacronic al reteatralizării șaizeciste, tinerilor din „my generation” le revine, în opinia sa, sarcina de a fermenta o revoluție menită să despuieze, chiar și doar la nivel interogativ, teatrul românesc de mantia hiperestetizată care îl face inaccesibil. Tinerii spectatori, văzuți ca „o generație a televizorului, a reclamei pu-

blicitare, a știrilor-bombă, a videoclipului muzical"(Nica, 9), educați mai degrabă de către cinematograf decât de către teatru, mai rapizi în gândire și percepții, reclamă o reevaluare paradigmatică a producției de spectacol, o revizitare a realismului, adaptându-l la presupusele sale specificități.

> Avem astăzi nevoie de un nou realism! Ce ar presupune acest realism? Formal – un mod filmic, rapid și virtuoz, adaptat receptării contemporane, educate de televiziune și cinematograf în această direcție – iar din punct de vedere al conținutului – problematici sociale contemporane. (Nica, 6)

Salvarea teatrului stă, așadar, tocmai în contaminarea sa stilistică, în renunțarea benevolă la propria suveranitate expresivă, în favoarea unor mecanisme împrumutate, e drept, dar eficiente pentru public. Pe de altă parte, conținuturile trebuie și ele adaptate noilor forme. Din propriile sale afirmații, la o privire superficială, putem lesne observa o contradicție:

> Acest nou realism nu trebuie să fie o simplă copie a lumii așa cum arată ea. El este o privire asupra lumii, cu o raportare la ea care cere o schimbare, născută dintr-o suferință de teatru generatoare și care vrea să se răzbune pe orbia și prostia lumii. Acest nou realism încearcă să exprime lumea așa cum este, fără ridicole cosmetizări stilistice ale unui autor ori regizor îndrăgostit de autoreflecția-i intelectualizantă. În esență, noul realism presupune o autenticitate absolută. Miezul său e generat din tragedia vieții obișnuite, o tragedie a antieroilor, lipsită de măreția și, mai ales, de împopoțonarea unei retorici vetuste. (Nica, 10)

Cum poate ceva „exprima lumea așa cum este" fără a fi „o simplă copie a lumii așa cum arată ea"? E un paradox aparent, dar un paradox care, odată rezolvat, va da însăși cheia de boltă a acestui manifest regizoral al „deteatralizării". Dacă e să încercăm un artificiu de gândire și să considerăm termenul „nou realism" ca fiind nefericit folosit în locul celui de hiper-realism, paradoxul se rezolvă de la sine, tocmai pentru că, după cum spuneam mai sus, forma impune întotdeauna restructurări ale conținutului. Golită de artefactele convențiilor vetuste, lumea teatrală a lui Radu Nica exprimă brutal, prin ritmuri și proiecții amețitoare, intersecția dintre textul canonic și realitatea imediată, comunicând la un nivel primar, transmițând fără să fie obligată să arate cu degetul. Arhitectura riguroasă a operei finite suplinește lipsa de coerență realistă; spectacolele explodează fractal în fața unui public capabil să recepteze o explozie fractală.

La Nica, „deteatralizarea" afirmată ca frondă devine, de fapt, o nouă reteatralizare, deoarece, în ciuda, sau poate tocmai datorită contaminării stilistice, spectacolele sale sunt încărcate cu o exuberantă teatralitate proprie, extrem de pregnantă și percutantă.

În ceea ce privește metodologia de lucru, în disertația-manifest tânărul regizor sistematizează un inventar programatic căruia îi va rămâne, cel puțin până în prezent, în mare măsură, fidel. Îl vom reproduce aici, urmând ca în capitolele dedicate

analizei de spectacole să urmărim mai îndeaproape modul în care aceste elemente se regăsesc în practică.

1.1. Tehnica povestirii filmice

> Montajul și elipsa trebuie să se instaureze și în teatru printr-o dramaturgie a schimbărilor absolut inopinate de situație, cu intrări și ieșiri din scenă desfășurate într-un ritm alert, cu personaje care nu se explicitează, care nu lasă între idei interminabile pauze psihologice „atât de ne-nțelese, pline de-nțelesuri". Un maximum de acțiune și-apoi un moment de liniște, în care o poveste realistă poate deveni absolut magică. Dar o magie a concretului care copleșește puterea de percepție, nu o magie a nostalgiilor moderniste. (Nica, 10)

Ceea ce se propune aici reprezintă o primă spargere a structurii. Personajele schelet, esențializări ele însele ale variilor ipostaze ale umanului, expuse pe scenă cinematografic, prin montaj rapid, supraîncarcă organele de receptare ale spectatorului, forțându-l să facă abstracție de individ în favoarea conceptului. Desigur, în esența ei, această tehnică vine pe filiația gândirii lui Artaud și ține, la urma urmelor, de eterna căutare a unui limbaj propriu al artei teatrale, care s-o smulgă de sub tirania textului. Magia concretului, prin faptul că rămâne magie, forțează convenția, fără, însă, s-o anuleze.

Pentru a putea duce la bun sfârșit această „filmicizare" a teatrului, Nica pretinde și un nou actor „care este capabil să îmbine cu precizie absolută și suveranitate rupturi cu emoțiile cele mai puternice și mai diferite, într-o combinație care să atingă virtuozitatea unei formații americane de *hardcore*." (Nica, 10) Căutarea acestui actor, putem presupune, este unul dintre motivele care îl fac să fie destul de fidel scenei sibiene, după cum remarcă și criticul Oana Stoica, într-o cronică la spectacolul *Vremea dragostei, vremea morții*: „nu știu dacă s-ar fi putut monta în altă parte decît la Teatrul Național «Radu Stanca Sibiu», singurul teatru în care poți găsi șapte actori capabili să facă totul pe scenă".

Într-adevăr, și din nou paradoxal, actorii lui Nica sunt mereu forțați la o subtilă jonglerie între diametral opusele teatru epic și teatru al cruzimii, o sarcină deloc ușoară:

> În acest teatru, actorul se adresează direct publicului, aici se dezvoltă forme ale unei noi tehnici epice de a povesti, care-i corespund situației de bază a teatrului: un actor îi spune publicului o poveste prin intermediul unui personaj. Firește că, în acest caz, actorii nu trebuie să se mai ascundă cu pudibonderie în dosul celui de-al patrulea perete. (Nica, 11)

1.2. Abolirea eroilor

„Protagoniștii nu mai sunt eroi", pretinde regizorul, ci, sartrian, existențe cu esențe exterioare care „duc o luptă fără sens pentru tragicul propriului destin. Utopia lor

este momentul adevăratei întâlniri. Eșecul lor este neimputabil cuiva anume – nici măcar lor.” (Nica, 11)

Disoluția răului și, prin ea, anularea moralei, conduce la o dialectică a trupurilor bombardate senzorial, care nutresc dorințe, se unesc, domină și se supun. „În contextul în care orice altă certitudine s-a compromis”, ni se spune, „corpul a rămas ultimul bastion al autonomiei umane și al propriei determinări.” (Nica, 12) Desigur, antieroii lui Radu Nica sunt, în fond, eroi adaptați publicului pe care îl vizează, „digerabili” fără a fi fățiș didactici.

1.3. Intertextualitatea

Preluând conceptul din critica literară șaizecistă, Nica îi dedică un capitol întreg din disertația-manifest, transformându-l, mai apoi, într-o axă centrală a creației sale. În spectacole, intertextualitatea apare nu doar între texte aparținând aceleiași arii discursive, la nivel de replică, ci și în gest, situație și coloană sonoră, prin numeroase trimiteri la cultura populară – o constantă a realității imediate spectatorului, de la replici din filme celebre până la inserarea de piese muzicale cunoscute, al căror text e relevant în contextul scenic.

Uneori, aceste referințe intertextuale frizează plagiatul, lucru recunoscut și asumat ca atare: „Ca practici tradiționale intertextuale menționăm citatul, plagiatul și aluzia” (Nica, 15). Asumarea citărilor pe muchia plagiatului ca mijloc stilistic e, pe de o parte, un gest de frondă la adresa unei lumi teatrale obsedate de „autori”, dar, pe de altă parte, e și o extrem de eficientă modalitate de a oferi spectatorilor surprize de receptare, de a-i face să regăsească familiarul, un punct de sprijin în vârtejul în care spectacolul îi aruncă. În fond, însă, nu avem cu adevărat e-a face cu un „plagiat”, în sensul legal al termenului, cât cu un joc oblic, de tipul parafrazei, comentariului ori variațiunilor plecând de la o temă textuală sau vizuală aparținând, deja, culturii spectacolului sau de-a dreptul culturii populare.

Concluzie

Ceea ce Radu Nica propunea, și încă susține în producțiile sale, prin deteatralizarea teatrului românesc este nevoia de a traduce discursul teatral pe înțelesul unei generații noi și complet diferite de cele de până acum. Cea mai bună verigă de legătură între teatru și realitate, spune el, este dramaturgul, fie el înțeles în sensul românesc, de autor dramatic, fie în cel german, de adaptator al textului de scenă:

> …acest exilat trebuie să-și reocupe locul bine stabilit pe care l-a pierdut din orgolioasa precipitare a unora. Misiunea lui este să găsească personaje pentru oameni care nu au fost încă văzuți pe scenă, să găsească conflicte pentru probleme despre care încă nu s-a vorbit, moduri de a povesti care încă nu au fost experimentate. (Nica, 8)

Regizorului îi va rămâne, astfel, sarcina de a găsi ritmul și limbajul prin care să facă din text o „magie a concretului”.

Alina Nelega – Deteatralizarea

Dacă la Nica deteatralizarea vine ca o soluție pentru perceputa criză estetică a teatrului românesc, Alina Nelega își centrează discursul pe public, pornindu-și argumentația de la un vox prin care încearcă să demonstreze totala lipsă de interes a omului de pe stradă față de fenomenul teatral, pe de o parte, și autosuficiența profesioniștilor, pe de alta. Desigur, din raportul producători-consumatori se naște, sugerează dramaturgul, sinteza strâmbă și ineficientă care este teatrul românesc actual. În paralel, o altă polemică, înfiripată în interiorul castei practicienilor, între regizor și dramaturg, promite să ofere o soluție de salvare prin reevaluarea nu a realismului sau a stilisticii, ca la Nica, ci a cuvântului și, mai apoi, a tragicului însuși.

> O observație necesară este că interesul publicului față de textul nou crește, deși dominanta artistică a scenei românești este încă emoția mută, înțelegînd prin aceasta emoția obținută cu mijloacele *opsis*-ului și *melos*-ului aristotelic, evitînd cuvîntul sau ignorînd componenta sa de substanță, aceea de a construi înțelesuri. (Nelega, *Observatorul Cultural* nr. 296, 24 noiembrie 2005)

Autoarea construiește o relație implicită de echivalență între textul nou și revalorizarea cuvântului pe scenă, propunând, pe filiația Sade-Artaud-avangardă-teatrul absurdului, un nou teatru al cruzimii, bazat pe o dramaturgie care să susțină această estetică hiperreală.

Absența autorului dramatic și a dramaturgului din teatrele românești s-ar datora, în viziunea Alinei Nelega, pe de o parte unei reticențe istorice față de textul contemporan, compromis în perioada comunistă prin discursurile propagandistice, iar pe de alta unei reticențe profesionale a regizorilor, care își apără statutul de autori ai spectacolului: „Intoxicarea propagandistică a piesei de teatru în perioada comunistă este principalul argument invocat pentru reticența față de textul nou” (Nelega, web), la fel cum „nimeni nu pune la îndoială dreptul regizorului de a nu fi, așa cum afirmă unul dintre tinerii creatori de spectacole «funcționarul nici unui dramaturg»”(Nelega, web).

Soluția la toate aceste probleme extrem de succint rezumate este deteatralizarea. Încercând o sinteză și, din nou, citind dincolo de frustrările profesionale sau personale care marchează constant discursul, observăm că ceea ce ni se propune este, de fapt, o reevaluare a condiției de autor. Din păcate, introducerea-vox care ne promitea speranța unei abordări (și) din perspectiva spectatorului e amânată.

Dramaturgul ne propune zece definiții (programatice) ale deteatralizării:

1. Deteatralizarea nu este o funcție a cuvîntului, deși este legată de cuvînt. Ea este o condiție a cuvîntului direct și fixează direcția în scenă.

2. Deteatralizarea este o cheie de reprezentare și este a spectacolului.
3. Deteatralizarea nu se aplică în cazul lui Euripide, Shakespeare, Molière, Gogol, Ibsen, Pirandello, Cehov, Beckett și alții asemenea. Aceste texte au fost îndelung mediate spre spectator de către regizor, ca mare preot al interpretării *Textelor Sacre* către bietul spectator analfabet.
4. Deteatralizarea permite accesul direct, nemediat al spectatorului de azi, viu, la cuvîntul viu, nemortificat de lecturi scenice. Deteatralizarea este vulgară, brutală, nu reală, ci hiper-reală. Deteatralizarea este un cult neoprotestant în biserica seculară și ecumenică a teatrului.
5. Deteatralizarea se aplică numai la textele noi. Nu există extra-text, nu există meta-text. Există doar text. Deteatralizarea este împotriva interpretării. Deteatralizarea este împotriva canonului.
6. Deteatralizarea înseamnă a crea imagini inteligente, cu ajutorul cuvîntului care poartă înțelesuri.
7. Prin deteatralizare, actorul devine un creator în spectacol, nu un obiect în scenă.
8. Deteatralizarea transformă scenograful, din autor de costume și decoruri, în autor de spații scenice, adesea virtuale. Altminteri, spectacolul în cheie deteatralizantă se poate lipsi de scenograful care face schițe și pictează scenic.
9. Deteatralizarea duce la spectacole cu doi autori: scriitorul și regizorul.
10. Deteatralizarea duce la spectacole cu un singur autor, scriitorul fiind regizorul spectacolului. (Nelega, web)

Astfel, deteatralizarea, apare ca un fenomen iminent, ale cărui consecințe ar fi, dacă stăm să le analizăm cu atenție, împlinirea idealului textocentrismului și suspendării în irelevant a reprezentației.

Punctele 1 și 2, urmând argumentația anterioară a filiației Sade – teatrul absurdului, prezintă deteatralizarea ca pe un dat al teatrului occidental, ca o direcție dominantă de dezvoltare care, fără discuție, va afecta, la un moment dat, și teatrul românesc.

Punctele 3, 4 și 5, citite prin intermediul interpretărilor celor două precedente, semnalizează eliminarea sau măcar scurtarea temporară a textelor clasice din repertoriu. Dacă deteatralizarea se produce și dacă ea nu se aplică acestui tip de texte, atunci, în mod logic, acestea trebuie să scadă în frecvență, în raport cu producțiile. Spectatorul-cunoscător, alfabetizat, nu mai are nevoie de lecturi regizorale condescendente.

Punctul 6 subminează importanța reprezentației. Deteatralizând, în această direcție de gândire, nu facem decât să înlocuim teatralitatea cu literatura. Firește, literaturitatea e o condiție a textului dramaturgic, iar teatralitatea e o condiție a textului reprezentării.

Punctul 7 reprezintă, din punctul meu de vedere, o oarecare gratuitate și generalizare (greșită) la adresa actorului. Transformând teatrul în literatură, neîndoielnic, actorul pare să aibă, dimpotrivă, mai puține scuze de a se manifesta creator, rămânând doar instrument de redare.

Problema scenografului este ridicată în punctul 8. Din nou avem de-a face cu o generalizare destul de brutală. Nelega vorbește însă de regândirea funcției scenografice. Astfel, reperează ea, e nevoie de energie creatoare autentică din partea scenografului, nu de constructe automate, false.

Punctele 9 și 10 împlinesc deteatralizarea, eliminând și ultimul participant „teatral" la producția de spectacol, regizorul, substituindu-i singurul autor total, dramaturgul.

Deteatralizarea Alinei Nelega, prin urmare, presupune o literaturizare terapeutică. Eliminând regizorul, scenograful și reducând metafora vizuală, nu mai rămâne decât textul și, desigur, dramaturgul. Propunerea, este oarecum egoistă. Însă, dacă trecem cu vederea înverșunarea autoarei, găsim totuși idei ce stau în picioare. Nu se poate nega faptul că situația teatrului contemporan este precară. Soluțiile vin pe un fond foarte personal, însă, și sunt mai mult greu aplicabile.

Deși vorbesc despre același concept, cei doi teoreticieni ai deteatralizării se află la poli opuși. Nica pledează pentru o închegare și colaborare fructuoasă între palierele de creație teatrală, iar Nelega vorbește despre creatorul unic. Nica încearcă o oarecare eliberare de text, limitat din punct de vedere semnificativ, și îmbogățirea reprezentației prin crearea de noi semnificații. Nelega însă, propune o estetică mult mai austeră, epurată de dubla citire și interpretare a textului.

Se pleacă de la aceeași observație corectă (o criză a expresiei teatrale excesiv de sofisticată) însă soluțiile propuse de fiecare sunt esențialmente diferite. Probabil, diferențele se explică prin apartenența la tabere diferite. Alina Nelega susține cauza dramaturgilor, Nica pe cea a regizorilor.

2. Adaptarea scenariului de film.

2.1. *Breaking the waves*. Filmul

Scris și regizat de Lars von Trier, *Breaking the waves* a avut premiera la festivalului de la Cannes în 18 mai 1996. În cadrul aceluiași festival, filmul câștigă Marele Premiu al Juriului. Regizorul danez mai este cunoscut pentru filmele *Dogville* (2003), *Dancer in the Dark* (2000), *Antichrist* (2009).

Breaking the waves este primul film din trilogia lui von Trier "Golden Heart" („Inimă de aur"), o metaforă care descrie caracterul pur al personajelor. Celelalte două părți ale trilogiei sunt *Idioterne* (1998) și *Dancer in the Dark* (2000).

Breaking the waves a fost filmat în studiourile Det Danske, Copenhaga, Danemarca și în diverse locații din Scoția, Marea Britanie. Acțiunea filmului este plasată în anii '70, într-un sat îndepărtat din Scoția de Nord. Bess McNeil este o fată sim-

plă, umilă, puțin nebună, după cum afirmă mama ei[1]. Născută într-o comunitate religioasă extremistă și închisă, Bess își găsește alinare în credința în Dumnezeu, așa cum îl înțelege ea. Bess se căsătorește cu Ian, un străin ce nu face parte din comunitatea ei. După scurt timp de la căsătorie, Ian se întoarce la muncă pe o platformă petrolieră. În urma unui accident, Ian rămâne paralizat. Pe patul de spital, Ian îi cere lui Bess să facă dragoste cu alți bărbați. Femeia, se supune ciudatei dorințe a soțului ei, crezând că așa îl va ajuta să supraviețuiască. Bess trece prin mai multe experimente sexuale, în final fiind abuzată mortal.

Din punct de vedere structural *Breaking the waves* este împărțit în șapte capitole și epilog. Este urmărită evoluția lui Bess, starea ei interioară, trăirile ei. Astfel cele șapte capitole sunt: *Bess getting married, Life with Ian, Life alone, Ian's illenss, Doubt, Faith, și Bess's sacrifice*[2]. Epilogul se numește *The funeral*[3].

Filmul are o natură spirituală puternică, cu accente mistice și ridică întrebări capitale despre viață și credință. Bess, este o fată naivă, copilăroasă, crescută într-un mediu religios auster, în care datinile, regulile și dogma sunt mai importante decât spiritualitatea ingenuă regăsită în personajul interpretat de Emily Watson. Candoarea, naivitatea, simplitatea de care dă dovadă Bess, nu numai că nu sunt apreciate de comunitate, ci din contră, sunt blamate și condamnate. Ce este religia? Regulile învățate și moștenite automat de o comunitate, sau relația extrem de personală și directă cu divinitatea, așa cum se manifestă ea la Bess? Filmul elaborează subtil un discurs complex despre bine și rău, despre acceptare și negare, morală socială și sacrificiu. În momentul în care Bess, în deplină cunoștință de cauză, acționează împotriva sistemului exterior este excomunicată, dată la o parte. Devine o persona non grata. Însă credința că ceea ce face nu este împotriva legii umane o determină să continue autoflagelarea psihică începută. Lui Bess nu îi pasă de ea. Tot ce o interesează este ca Ian să se vindece, indiferent de prețul pe care ea trebuie să îl plătească. Abia în final, când este mutilată în urma unui abuz sexual, își ridică problema dacă ce a făcut e bine sau e rău. Nu ajunge să afle singură răspunsul căci moare. Înmormântarea ei se face conform obiceiurilor. Astfel că, singurele cuvinte rostite la îngroparea ei sunt: „Bess McNeil, you are a sinner, and for your sins you are consigned to hell”[4].

Filmul nu detaliază viața comunității lui Bess. Putem observa totuși câteva caracteristici predominante. Împărțirea pe sexe este foarte clar delimitată, femeile fiind inferioare bărbaților. Ele nu au dreptul de a vorbi în biserică și sunt sortite singurătății și nefericirii, obedienței oarbe. Îndoctrinarea este atât de puternică încât orice fel de impuls, orice fel de pasiune trebuie stăvilite. Exemplul cel mai

---

1 Not quite right in the head (eng. orig)

2 *Bess se căsătorește, Viața cu Ian, Viața în singurătate, Boala lui Ian, Îndoiala, Credința, Sacrificiul lui Bess.* (traducerea noastră)

3 *Înmormântarea* (Traducerea noastră)

4 „Bess McNeil, ești o păcătoasă, iar pentru păcatele tale vei ajunge în iad”. (traducerea noastră)

concludent este reacția mamei lui Bess atunci când ea, recent excomunicată, se întoarce acasă, iar prima refuză să îi deschidă ușa.

Pelicula nu dă explicații nici asupra Ian. Nu se știe de ce un om în putere, normal, ia în căsătorie o fată precum Bess. La început, pare a fi un om simplu, cinstit, corect, ce o iubește pe fată. Însă, odată cu accidentul, el îi semnează practic sentința. Adevăratele motive pentru care acționează în acest fel nu sunt explicate, ci mai degrabă separate. O face pentru a o elibera într-adevăr pe Bess de povara unui soț invalid? Sau pentru a își satisface propriile frustrări? Sau este doar un om crud, în antiteză cu bunătatea și naivitatea soției? Regizorul încarcă personajul cu ambiguitate și ambivalență. În final, Ian supraviețuiește, își revine chiar din paralizie, iar sacrificiul femeii își găsește apoteoza.

De asemenea, una din temele profunde ale filmului este revelația. Abordarea brută despre dumnezeire, (discursurile lui Bess cu ea înseși, în care ea este și omul pus la încercare și Dumnezeu) și revelația cosmică constituie baza filozofică a filmului. În final, după ce corpul neînsuflețit a lui Bess este aruncat în mare, se aud de nicăieri – sau din cer – clopote de biserică.

Tehnica de filmare cu o cameră în mișcare ținută în mână, conferă filmului o intimitate și o luciditate brută, specifică filmelor care se revendică de la manifestul Dogma 95. Astfel, totul în film devine personal, subiectiv și mai aproape de spectator.

Distribuția filmului este: Bess McNeil – Emily Watson, Ian Nyman – Stellan Skarsgard, Dodo – Katrin Cartlidge, Dr. Richardson – Adrian Rawlins, Mama – Sandra Voe.

Ivona Vîstraș: De ce scenarii de film?

Radu Alexandru Nica: Răspunsul este foarte banal. De ce scenarii de film? Pentru că din păcate sunt mai bune decât 99,99% dintre textele de teatru contemporan. Scenariile de film surprind mai bine și mai în profunzime contextul zilelor noastre. Nu toate evident, doar unele. Aș monta cu mare plăcere texte de teatru contemporan, doar că nu le-am găsit. Nu am acces la ele. Pot să spun că sunt destul de harnic și citesc texte contemporane. Din punctul meu de vedere sunt sume de banalități în care știrile de la ora cinci se împacă cu știrile de la ora șapte. Exagerez puțin. Citesc textele premiate și sincer sunt foarte puține cele care spun ceva. (Anexa 1, Interviu cu Radu Alexandru Nica, Sibiu, 20 mai 2011)

2.2. *Breaking the waves*. Spectacolul de teatru.

Breaking the Waves/Viața binecuvântată a lui Bess a avut premiera în 18 septembrie 2009 la Teatrul Național „Radu Stanca" Sibiu. Versiunea scenică, semnată de Sanda Anastof, pleacă de la scenariul omonim a lui Lars von Trier. În rolurile principale se află Ofelia Popii – *Bess*, Marius Turdean – *Ian*, Diana Fufezan – *Dodo, Dr Richar-*

dson – Ciprian Scurtea. Scenografia este semnată de Dragoș Buhagiar, proiecțiile video-Daniel Gontz, coregrafia-Florin Fieroiu, muzica-Vlaicu Golcea.

Radu Nica reușește să păstreze în spectacolul său, în foarte mare parte, structura și temele principale ale scenariului original. Însă dificultatea și mai ales originalitatea vin acolo unde tehnicile și specificitățile cinematografice trebuie să fie adaptate scenei teatrului. Radu Nica afirmă că: „Acolo am încercat să găsesc și lucruri care se pot face necesarmente doar în teatru. Acolo a fost polemică și structura filmului. Adică m-am preocupat de ce se poate face în teatru și e foarte verosimil și nu se poate face în film." (v. Anexa 1). De asemenea în același interviu, Nica subliniază importanța capitală a scenografiei în ansamblul spectacolului. Radu Nica caută noi valențe ale spațiului, decorului și axei temporale. Ceea ce se speculează la maxim în spectacol este convenția teatrală ce permite în primul rând dezvoltarea unor tehnici propice și specifice scenei teatrale.

În spațiul de instalare avem cinci paralelipipede cu structură metalică, acoperite cu un plastic subțire alb, semitransparent. Ele sunt așezate vertical, în semicerc, delimitând spațiul de joc. În mijloc se găsește o masă dreptunghiulară, acoperită cu o pânză albă, iar în spatele paralelipipedelor un panou de dimensiuni mari, cu multe becuri aranjate simetric. Din tavan coboară o instalație electrică rotundă. Pe parcursul spectacolului, toate aceste obiecte relativ abstracte, vor căpăta valențe multiple, odată cu intrarea actorilor în contact cu ele. Lumina este scăzută, albastră, totul fiind înecat în obscuritate.

Bess intră în scenă. Timidă, începe să cerceteze turnurile. Este debusolată. Din turn apar bătrânii satului. Atmosfera este solemnă, apăsătoare. Bess este jos, bătrânii sunt sus. Așezarea aceasta ne vorbește de ierarhia socială, de structurarea societății căreia îi aparține Bess. Bunicul ei, membru al Sfatului, aduce la cunoștință dorința fetei de a se căsători. Bătrânii sunt sceptici la început, cu atât mai mult cu cât viitorul mire nu face parte din comunitatea lor. Bess este întrebată ce este căsătoria. Fata, sfioasă, spune că este *Unirea a doi oameni întru Dumnezeu*. Sunt anticipate fatalitatea și tragismul viitor. Unirea dintre străini și membrii comunității religioase austere nu a adus niciodată nimic bun. Bess este sigură de dorința ei de a se căsători. În final, Sfatul aprobă mariajul celor doi. Bess rămâne singură în scenă și începe să vorbească cu Dumnezeu. Modalitatea ei de comunicare cu divinitatea este aparte, specială. Ea adresează întrebări și mulțumiri divinității și tot ea răspunde, însă pe un ton mult mai grav, solemn, asemenea unui copil care joacă mai multe roluri dintr-o poveste. Se pune întrebarea dacă fata suferă de schizofrenie și dacă labilitatea ei mentală are ceva de a face cu divinitatea. Convenția este lansată. Bess se va transforma în permanență, pe tot parcursul spectacolului. În fiecare moment critic al vieții ei, ea va comunica în modul acesta cu divinitatea.

Apare prima schimbare de valență a spațiului. Este momentul nunții lui Bess cu Ian. Plouă. Actorii sunt pe scenă, țin umbrelele deschise, însă nu curge nici o picătură de apă. Ploaia este doar sugerată de sunetele din off și de umbrelele personaje-

lor. Decorul este mutat, schimbat la vedere, nimic nu este ascuns. Masa din scena de instalare devine masa ospățului, iar lumina este mult mai intensă. Pe instalația rotundă din tavan se învârt niște elice ce susțin sunetul ploii și atmosfera sumbră și încărcată din scenă. Ploaia este prevestitoare, toate personajele sunt mai degrabă triste decât vesele. Singura fericită este Bess. Odată cu încheierea slujbei, atmosfera bizară devine veselă, voioasă. Este o schimbare de registru, o alternare de comic cu dramatic, specifică registrului stilistic al regizorului. Bess apare ca o marionetă în mâinile lui Ian, are convulsii rare, și se lasă condusă de soțul ei.

În fața dreapta, turnul din scena inițială este întors pentru a deveni o cabină telefonică. Scena devine un soi de labirint, în care cei doi miri se joacă, se tachinează, se urmăresc. În timpul nunții, cei doi fac dragoste în cabina telefonică.

Urmează discursul miresei ținut de Dodo, cumnata lui Bess. Astfel că, din nou, utilitatea turnurilor este schimbată într-un fel de amvon, de unde Dodo le urează mirilor numai fericire. Bess este profund mișcată de discursul prietenei sale.

Interesant de urmărit este transformarea obiectelor atunci când intră în contact actorii cu ele. Totul în scenă este utilitar, funcțional. Este o convenție specifică regiei lui Nica. Se creează noi semnificații și valori scenice. În favoarea acestei modalități de raportare la decor și spațiu vine și ritmul. Căci, schimbările rapide, la vedere, prin afișarea convenției, imprimă un ritm și o dinamică foarte bună spectacolului. Scenele sunt relativ scurte, astfel că secvențialitatea aproape filmică nu lasă spectatorul să se așeze foarte confortabil într-o convenție, căci este foarte repede schimbată, înlocuită de alta.

Decorul prinde viață, este o entitate aparte în scenă, își are propriile pulsiuni. De pildă, să luăm masa și evoluția ei în spectacol. La început este o simplă masă festivă, apoi devine un balansoar, un context pentru îndeplinirea ritualului de a face dragoste. În urma accidentului lui Ian, masa devine patul său de spital pe care bărbatul va fi fixat și legat. Apoi, este masa de operație. Tot pe aceeași masă, Bess va fi imobilizată de către Doctorul Richardson. Apoi va deveni masa de judecată la care stau bătrânii satului atunci când o excomunică pe Bess. În final va fi suportul corpului neînsuflețit a lui femeii.

Același tip de joc cu decorul îl suferă și cele cinci paralelipipede. În scena instalării ele sunt niște turnuri, apoi pe rând devin cabină telefonică, un amvon, schele de pe platforma petrolieră, pasarele, poduri, străzi.

Schimbările survin atunci când actorii interacționează cu obiectele propriu zise. Ca și cum ele ar prinde suflu odată ce sunt atinse de ei. Caracteristicile fizice ale acestora sunt exploatate la maxim, fiecare obiect din scenă fiind folosit într-o mulțime de feluri. Ingeniozitatea vine de acolo de unde valorile noi pe care le dobândesc obiectele sunt mereu surprinzătoare. Odată cu scena a doua, convenția este pe deplin negociată și acceptată.

La scurt timp după nunta celor doi, Ian trebuie să se întoarcă pe platforma petrolieră. Spațiul suferă o nouă transformare. În spate ni se construiește mediul de

lucru a lui Ian (din tavan cad cilindri metalici industriali, ce duc cu gândul la un șantier, la o construcție în curs de desfășurare).

În față este Bess, în cabina telefonică, așteptând mereu telefonul soțului ei. Această parte a spectacolului coincide cu capitolul trei din film, intitulat *Viața în singurătate*. Nica, exploatează fructuos posibilitățile specifice doar scenei teatrului. Astfel el construiește simultan două spații diferite, cu timpii acțiunii separați în paralel, astfel încât, prin elipse, să dea senzația că se desfășoară concomitent, în timpul real al reprezentației, în fața spectatorului. Este o convenție ce aduce un plus de vitalitate producției teatrale, practică tehnică mult mai greu de realizat cinematografic. Același principiu de montaj eliptic/paralel/simultan, se va aplica la mai multe scene ulterioare acesteia, cum e cea a autobuzului, scena operației finale a lui Ian și scena discuției lui Bess cu Doctorul Richardson.

Scenografia construită de Dragoș Buhagiar încorporează de asemenea spațiile de proiectare video. Proiecțiile însoțesc în permanență desfășurarea acțiunii scenice. Majoritatea imaginilor sunt de fapt fantasmele mentale a lui Bess, trăirile ei interioare. Se proiectează peste tot. Pe panoul din spate, pe instalația rotundă din tavan, pe boxele metalice. Deși realizarea spectacolului se încadrează mai degrabă în nota realistă, proiecțiile sunt preponderent naive, abstracte, sugestive: inimioare, fluturași, norișori, luna. Ar mai fi imagini din viața cuplului, descompunerea organică a corpului lui Bess. O altă parte a proiecțiilor e menită să delimiteze un anumit spațiu, cum ar fi autobuzul.

Tehnica folosită de Radu Alexandru Nica mizează foarte mult pe ritm și dinamism. Dacă filmul are resursele necesare – prin montaj – să imprime exact ritmul de care are nevoie povestea, și teatrul poate să speculeze această zonă. Nu există un decor construit, ci e o instalație cinetică. În permanență se schimbă, odată cu muzica, cu montajul video și cu actoria. Totul interacționează. Actorii schimbă decorul, muzica este legată de video. Elementele video nu sunt separate de sunetele din scenă. Sunt legate organic, iar sunetul e mixat în surround. Textul inițial este redus de multe ori la câteva replici semnificative. Nica mizează mai mult pe mișcare și dans decât pe cuvântul vorbit.

Finalul filmului lui Lars von Trier este revelator și plin de mister în același timp. În locul minunii clopotelor inexistente, Radu Nica o pironește pe Bess, între zeci de leduri prinse de un panou imens, semn al sacrificiului cristic.

2.3. *Le Bal*. Filmul

Filmul *Balul*, regizat de Ettore Scola a fost lansat în anul 1983 în Franța și este o producție italiano-franco-algeriană. Filmul a primit în 1984 premiul Cezar. În același an, a fost nominalizat la Premiile Oscar la secțiunea Cel mai bun film străin. A pierdut însă în fața filmului *Fanny și Alexander* al lui Ingmar Bergman.

Filmul prezintă istoria Franței de la al doilea război mondial până în prezent (anii 80). La fel ca și spectacolul trupei Compagnol, de la care a plecat, limbajul

folosit nu este cel verbal ci dansul, mișcarea, gestul și muzica. Cum este vorba de o temă cât se poate de universală, limbajul este pe măsură. Lucru deloc surprinzător dacă ne gândim că începuturile cinematografice sunt ale filmului mut. Se spune istoria unei națiuni pe pași de dans, în cel mai probabil loc de întâlnirea interumană și anume sala de bal. Aici se reunesc personaje, cupluri, destine. Se traversează istoria mai repede sau mai încet în funcție de capacitățile fiecăruia. Dramatic și teatral, filmul lui Ettore Scola este sensibil, delicat dar și dur, aspru. Fiecare decadă este separată de următoarea printr-o fotografie ce surprinde esența celei dintâi. Coloana sonoră este alcătuită din hituri ale vremilor, melodii ce trezesc atât nostalgii dar și zbucium interior.

A reda istoria prin muzică, dans, mișcare este o tentativă – reușită în acest caz – de a vorbi pe înțelesul tuturor, de a pune în mișcare memoria colectivă.

Ideea a fost preluată de teatre din toată lumea. Astfel că același tip de construcție o găsim în Italia, Germania, Polonia, Portugalia, Spania. Fiecare își spune povestea, istoria prin mijloace proprii, prin muzica și hiturile ei, prin ritmurile specifice fiecăreia.

În 2007, același lucru se va realiza și în România.

2.4 *Balul*. Spectacolul de teatru

Premiera spectacolului de teatru *Balul* a avut loc 19 ianuarie 2007 la Teatrul Național Radu Stanca, Sibiu. Scenografia a fost realizată de Helmut Sturmer, costumele de Maria Miu, coregrafia îi aparține lui Carmen Coțofană, iar muzica originală este semnată de Vasile Șirli.

Inspirat de producția celor de la Theare de Compagnol (1980) și respectând în mare parte structura și forma filmului *Le bal* în regia lui Ettore Scola, Radu Alexandru Nica construiește un spectacol fără cuvinte, dar care spune mai mult decât o un întreg manual de istorie. Spectacol realizat în cadrul Programului Sibiu 2007 (în 2007 Sibiu a fost Capitală Culturală Europeană), *Balul* reface istoria românească a secolului douăzeci. Din punct de vedere structural, spectacolul este împărțit în opt părți. Fiecare parte a spectacolului reprezintă o decadă a secolului douăzeci. Astfel avem anii 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, anii 2000 și revoluția din 1989.

Istoria este evocată situațional, utilizând muzică adecvată fiecărei perioade. Nu se vorbește. Nici nu ar fi nevoie, de altfel, căci istoria colectivă apasă și se dezvoltă pe fond muzical iar micile istorii individuale se conturează cu precădere prin jocul actoricesc și improvizațiile controlate ale acestora.

Versiunea scenariului este realizată de Mihaela Michailov. Sarcina dramaturgului a fost cu atât mai dificilă cu cât scenariul este bazat pe situații și acțiuni scenice. Sunt folosite personaje tipice, situații recognoscibile din istoria națională, cu accente de specificitate locală. Fiecare episod are farmecul său personal, și are structura dramaturgică clasică. Astfel încât, orice scenă ar putea să funcționeze individual, să fie dezvoltată ulterior într-o piesă de sine stătătoare.

Helmut Sturmer realizează un decor funcțional, adaptând practic scenografia lui Scola scenei de teatru. Spre deosebire însă de restul spectacolelor lui Radu Alexandru Nica, în *Balul* spațiul se transformă prin alte mijloace. Dacă în *Vremea Dragostei, Vremea Morții*, valențele decorului se schimbau odată cu interacțiunea actorului, aici, spațiul se transformă automat, convențional și în ansamblu. Scena toată capătă noi funcții odată cu schimbarea decadelor și a coloanei sonore. Evident, obiectele din scenă creează noi semnificații de fiecare dată, însă, după transformarea globală, ele par să se recompună, sugerând plonjeul temporal clasic. Crearea de noi spații se face prin lumini, costume, referințe directe la anumite perioade istorice, anumite tipologii de personaje, secvențe de emisiuni radio sau de televiziune. Esențializările și condensările de stări nu dau un aer superficial și desuet ci, din contră, surprind prin ingeniozitatea montajului și capacitatea de extracție a importantului. O abordare de felul acesta vine cu multe riscuri, evitate remarcabil de regizor și de dramaturg. Sala de bal, ca să o numim generic, în funcție de epoca de funcționare este un club modern, un ceai dansant, un club de jazz interbelic, o bodegă comunistă. A fost și va fi mereu locul de întâlnire, de socializare, de interacțiune umană. Indiferent de pretențiile locului, funcția va rămâne mereu aceeași. Diferența vine din definirea scopului. Sala de bal a anilor 20 este spațiu de etalare pentru ținutelor doamnelor și a trofeelor masculine etc., pe când bodega comunistă este loc de refulare, de înăbușire în alcool, în negare. Până la urmă este vorba de a surprinde energiile fiecărei decade, fără patetism, fără trucuri ieftine.

Spațiul inițial este cufundat în semi-întuneric. Putem distinge în spate o scară iar în față dreapta un bar masiv. În stânga sunt trei mese pătrate, simple, cu câte patru scaune la fiecare masă. Tot în stânga sunt trei bare metalice fixe, așezate pe verticală. În scenă intră un personaj ciudat, îmbrăcat cu un palton lung și cu pălărie. Intră încet, timid, cercetează spațiul. Merge încet spre bar. Ludic, salută publicul, face o plecăciune ca și cum în orice moment cortina se va ridica iar spectatorii trebuie să fie pregătiți pentru ce va urma. Ajuns la bar, actorul își ocupă locul și intră în personaj. Pe tot parcursul spectacolului el va fi cel care nu părăsește spațiul de joc, el va face legăturile între scene, între perioadele istorice. În timp ce el își pregătește barul, în scenă intră și restul de personaje. Golani, bodyguarzi, femei ușoare, scandalagii. Suntem într-o seară obișnuită din anii 2000, unde distracția înseamnă alcool, striptease, bătăi și scandaluri. Puterea în acest spațiu este deținută de bodyguard și de barman, clienții fiind ținuți sub observație și penalizați la orice pas greșit. Telefoanele sună, muzica este mai degrabă zgomot, rock electric și trance. La bară, fetele dansează lasciv, provocator, profită de starea de ebrietate a masculilor excitați. Sexualitatea expusă, ieftină, vulgară, promiscuitatea domină imaginea scenică. Se dansează pe bar, se consumă alcool, se flirtează grosolan. Toate codurile sunt cunoscute, gesturile sunt cotidiene, situația este banală. Începe scandalul. O bătaie între bodyguardul care parcă doar asta a așteptat toată seara,

clienții beți și femeile ieftine amatoare de violență și sânge. În final, ca și la sfârșitul unui seri de sâmbătă, toată lumea pleacă.

În scenă rămân doar barmanul și doi nostalgici. Spațiul se păstrează neschimbat, deși suntem în urmă cu 80 de ani. Pe ritmuri de muzică franțuzească interbelică, intră personajele spumoase, cochete, aranjate. Un cuplu modern, o femeie boemă, o feministă, un militar. Barul este locul de întâlnire, este un mod de a trăi în acele vremuri elegante, cu ștaif. Spre deosebire de vulgaritatea obosita afișată fățiș în prima scenă, aici este vorba de o perversitate subtilă, ascunsă sub costumele și rochiile frumoase, sub galanterie și coduri de conduită socială. Demascată doar de gesturile accidental impulsive, lumea anilor 20 este desenată ca una elegantă, distinsă. Scandalul izbucnește și aici, însă nu sub forma brutală din prima scenă, ci ca un duel de dans. Competiția pentru putere socială este mult mai mascată, mai subtilă. Până și desfrâul este parcă mai rafinat, sărutul dintre cele două femei fiind mai degrabă o ațâțare de instincte decât o satisfacere a acestora. Se cântă – gestual- la contrabas și tobă. Petrecerea este întreruptă de primele elemente politice. Sunt aruncate manifeste, personajele încep să adere la mișcările politice ale vremii. Nu mai e mult și scena, ca și viața, va fi invadată de fascism și hitlerism. Ca o premoniție, într-un excepțional intermezzo actoricesc, după ce toți petrecăreții ies din scenă, barmanul începe să se joace cu bețele de tobe. Lovește pe ritmuri accelerate, barul, scaunele, podeaua, sticlele, paharele, în cadențe ce imită tunuri, puști, război. Totul este pătruns de un sunet greu, puternic. Ritmul devine din ce în ce mai rapid, sfârșindu-se prin a bate toca bisericească, chemarea spre ceva, nedefinit, necunoscut. Deși nu se mai aude, barmanul execută aceleași mișcări fără a mai scoate un sunet. Totul este în întuneric și totul merge în gol.

În anii 30, locul devine o sală de nuntă, iar soldatul german este figura predominantă. El forțează mireasa să danseze cu el. Cadoul oferit mirilor este cartea lui Hitler *Mein Kampf*. Pe ritmurile vesele ale Valsului al doilea de Shostakovich, mireasa este aproape abuzată, violentată. Căci cum altfel poți pregăti scena pentru un război decât prin grotesc, prin ironie amară. Războiul este aproape, se aud din off zgomote de luptă, câini, mitraliere. Sunetul este din ce în ce mai tare ajungând să fie insuportabil. Ca o continuare a anilor 30, ce se termină cu izbucnirea războiului, decada a patra este una a reîntâlnirilor, a războiului în toi. Bărbații pleacă la război, femeile rămân singure, neajutorate, acasă. E vremea permisiilor, a bezelelor și lacrimilor, a florilor din păr ajunse la reverul militarilor. Ironic, ludic, cel care cântă în această scenă este Jean Moscapol, *Dă-mi gurița s-o sărut*. Militarii se întorc pe front, iar femeile se adăpostesc de raidurile și bombardamentele inamicilor. Barul devine loc de refugiu, buncăr. Mesele sunt folosite ca adăpost, devin cuști pentru supraviețuire. Sunetele din off exprimă teroarea, frica, haosul. Nu mai rămâne nimic din grația lumii interbelice nici după terminarea războiului, căci oamenii sunt înfometați, săraci și înrăiți. Lupta pentru supraviețuire continuă. Întoarcerea de pe front este cu atât mai dureroasă cu cât acum se numără victimele, morții,

schilozii, oropsiții. Populația este cea care se confruntă cu ocupația rusească, cu deznădejdea națională.

Pleacă legionarul, întră rusul. Și el, ca și neamțul, vine cu puști, amenințări, teroare. Dărâmă tot din calea lui, dansează pe bar, se dezlănțuie. Nici un civil nu îi stă în cale, nimeni nu îl poate controla. Ia în stăpânire tot spațiul, aruncă scaunele, mesele; de acum el fiind cel ce deține puterea, cel ce coordonează jocurile și frâiele.

Rămas singur în scenă, barmanul caută, într-un alt interludiu de mare forța regizoral-coregrafică, „șobolanul". Șobolanul care este peste tot, care invadează – sonor – tot spațiul. Simbol al invaziei nedorite, al putreziciunii ce pătrunde peste tot, în toate colțurile țării, la toate nivelurile. Nimeni nu scapă de invadatori.

Alegerile din 1946 au fost câștigate fraudulos de Partidul Muncitoresc Român, viitorul Partid Comunist Român. Astfel că, petrecerea e pe cale să se încheie. Baloanele roz, susținătorii Partidului Național Țărănesc sunt arestați. Scenă e construită pe contrast și dualitate, în liniștea lăsată după anunțarea înfrângerii țărăniștilor, se aude doar un balon pocnind. Tensiunea este în creștere. Pe de o parte sunt rușii ce stau cu puștile încărcate, iar de cealaltă baricadă sunt cetățenii, votanții, neînarmați, vulnerabili. Muzica este proletcultistă. Toată frauda electorală se desfășoară, sarcastic și macabru pe melodia propagandistă „Dragă mi-e romånca mea". Se face o scurtă întoarcere în timp – sau nu – sugerându-că dacă personajele care se reîntorc de undeva, sunt fie deținuții politici eliberați în valul 1964–1965, sau sunt prizonierii de război întorși din lagărele de concentrare rusești.

Intrăm în tumultoșii ani 60. Flower Power, Sex Revolution, Rock'n'Roll. Dar toate sunt sub portretul lui Nicolae Ceaușescu, ce intră în scenă pe melodia „Un simplu cetățean". În interludiul dintre scene, se aude cum sună telefonul. Barmanul răspunde iar pe fundal se aude melodia „Everything is allright" din coloana sonoră a filmului *Jesus Christ Superstar*. Dar apelul este de departe. La noi se cântă „Măruntica", melodie proletcultistă, trivială, voit trivială. Barul își recapătă funcția principală și redevine un loc al întâlnirilor, al socializării. Acum lumea din bar este pestriță, fiind puși împreună muncitorul, securistul, secretara. Petrecerea este întrerupă de apariția hipiotului. Melodia se schimbă și izbucnește Phoenix, „Mica Țiganiadă". Acum se scutură din plete, fetele se dezlănțuie, atmosfera este mult mai degajată. În scenă întră bărbatul cu loz în plic și muncitorul cu cască galbenă. Fără să conștientizeze ce se întâmplă, toți sunt prinși de dans. Mica rebeliune și libertate este întreruptă de discursul lui Ceaușescu, celebrul discurs prin care anunță neparticiparea României la invadarea Cehoslovaciei. Scena se încheie într-o notă ironică, actorii ieșind din scenă în ritm de Hora Unirii.

Anii 70 sunt marcați de sinistrul decret 770. Balul șaptezecist este întrerupt de moartea unui femei în urma avortului provocat. Soțul ei, tocmai polițistul, deci figura autoritară, în semn de protest își smulge epoleții. Imaginile sunt crude, grotești, femeia suferindă este pur și simplu lăsată să moară ca un câine. Starea de

empatie este susținută de versurile folk ale lui Victor Socaciu „Când tu taci”, care, în acest context, prind valențe nebănuite, de un tragic conținut.

În interludiu, suntem în 77. Scena se dărâmă, ca și cum cutremurul ce a devastat Bucureștiul și nu numai, este mai mult de atât. E ca o ultimă zguduire, prevestitoare pentru ce va fi să fie. Foamete, cozi, lipsa de alimente, criza, iarna grea. Fostul bar a devenit o pivniță de alimentară. Nica se folosește de sunete atât de cunoscute amplificate: ceașca de nes și sticlele de un litru de lapte. Singurii care supraviețuiesc și o duc bine sunt șefii de magazine, parveniții nimeriți acolo pentru a coordona ingrat alte destine. Ironic, cântecul de pe fundal ne spune „Să ne iubim”. Impresionant este și momentul când, pe filiera cruzimii, un actor bea un litru de lapte de nerăsuflate, sub ochii dilatați ai celor așezați la coadă.

Revoluția din 1989 nu este mitizată și nu apare ca o salvare. Este doar un alt punct în istoria românilor. Nu ne este redată imaginea de după revoluție, adică tranziția anilor 90. Suntem lăsați acolo, în iluzii deșarte și neîmplinite până astăzi. Ca să fie ironia completă, circulară, e utilizată melodia lui Marius Țeicu dedicată pionierilor, „Noi în anul 2000”. Iar ca să înțelegem ce fel de eroi suntem în 2000, nu trebuie decât să ne reamintim începutul spectacolului. Istoria se repetă. Contextul se schimbă, noi suntem la fel.

Scenariul este construit pe mai multe paliere. Există planul social-politic ce guvernează micul destin al românului și permanenta dezvoltare personală.

În construcția scenică, Nica se folosește de tehnica dublului sens, ca și de contrapunct. Dacă acțiunile actorilor sunt comice, atunci există ceva ce rupe starea predominantă. Vom găsi mereu în scenă contrapunctul.

Nu trebuie uitată istoria costumelor, căci și ele vorbesc în egală măsură de specificul național. Maria Miu realizează în jur de o sută de costume, o adevărată paradă vestimentară, de un farmec cuceritor.

3. Adaptarea scenică a piesei scrise

3.1. *Vremea Dragostei, Vremea Morții*. Fritz Kater

> **Radu Alexandru Nica**: La *Vremea* nu am lucrat cu dramaturg. A mers oricum ușor, ca să zic așa. Oricum jumătate de material nu a mai intrat ulterior în spectacol. A fost multă risipă de creativitate. Multă s-a aruncat, o alta a intrat în *Balul*. De spectacolul ăsta (*Vremea*) sunt extrem de legat. Tocmai pentru că a fost o perioadă intensă de creativitate. Nu numai a mea. A tuturor. Atunci chiar aveam senzația că s-a format genul ăla de echipă în care toți trăgeam la aceeași căruță. (v. Anexa 1)

Scrisă și inspirată de motivele și temele filmului ungar *Times stand Still* de Péter Gothár, *Vremea Dragostei, Vremea Morții* de Fritz Kater a fost numită piesa anului 2003 de către juriul revistei germane *Theater Heute*. Împărțită în trei părți, piesa are ca temă de bază comunismul. Original scrisă, la prima vedere înțelegerea piesei poate întâmpina dificultăți. Kater nu respectă nici o normă ortografică, nu scrie cu

majuscule și nu folosește punctuație aproape deloc. Se trece de la vorbirea indirectă la cea directă, se schimbă timpul narațiunii într-o clipită. Scriitura în sine propune o convenție și o cheie deosebită de receptare. Temele piesei sunt de factură hiper-realistă însă maniera de lucru a dramaturgului german merge mai degrabă înspre post-dramatic.

Prima parte a piesei se numește *Tineretul unit/cor*. Este de fapt o poveste în poveste, în poveste, spusă de nu știm exact cine: corul. Cine este și cum funcționează acest cor, decide cititorul. Se poate face ușor legătura cu semnificațiile corului antic, cu multiplele roluri pe care acesta îl juca în tragediile grecești. Ne sunt povestite întâmplări tipice din viața adolescentină. În ciuda regimului, culmea, tinerii trăiesc, vibrează, suferă. Se îndrăgostesc, chiulesc, merg la liceu, au viața normală a oricărui adolescent. Se narează la persona I, se aude o singură poveste. Este însă, acea poveste universală a tânărului licean de pretutindeni. Nu întâmplător este spusă pe mai multe voci la unison. Maniera de exprimare este colocvială, degajată, subiectivă, dintr-o singură suflare.

> stăteam între marion și anja la barajul de la strausberger platz limuzinele mari tschaika și tatra nu apăruseră încă amândouă m-au luat de braț purtam costumul meu nou din cord verde o să fii un bărbat frumos când te faci mare mi-a zis anja marion avea părul cârlionțat o parte artificial restul natural îmi spuse ea pionierii și profesorii de lângă noi erau neliniștiți așteptam deja de jumătate de oră atunci au apărut la început motociclete apoi mașini mici de miliție apoi cele mari gata au trecut pe jos era plin de stegulețe de hârtie când am ajuns în dreptul magazinului de confecții pentru copii fșșșșșșș o motoretă întârziată a ambalat într-o baltă și costumul meu nou era terminat (Kater, *Vremea dragostei, Vremea Morții*)

Titlul părții secunde este *An old Movie/Gașca*. Aici Kater se axează pe relațiile dintre personaje, de data acesta individualizate. Astfel îi cunoaștem pe frații Ralf și Peter, mama-Eva, unchiul Breuer, Ina, Adriana, Iolanda-profesoara de dans, iar mai apoi diriginta liceenilor, Milan soțul Ionadei și colegii băieților, Kirk și Hagen.

Eva, abandonată de soțul ei, își crește copii singură. După șapte ani de închisoare, unchiul Breuer este eliberat și se mută în casa Evei cu care va avea o relație de dragoste. Stratul socio-politic este predominant în acest caz, pentru că destinele celor doi și implicit și ale copiilor au fost schimbate de regim. La școală, Peter se îndrăgostește de Adriana, dar este prea aiurit să facă ceva în această privință, așa că Ralf i-o ia înainte. Kirk și Hagen sunt prietenii de nădejde ai băieților. Peripeții după peripeții, mici rebeliuni adolescentine, drame trecătoare, joc și joacă. Raporturile dintre tineri se schimbă mereu, totul este dinamic și accelerat. Viața de familie, așa cum e ea, cu bune și rele, se întrepătrunde cu viața de liceu, și ea spumoasă și plină de întâmplări. Nu este scăpată din vedere nici relația profesor-elev. Iolanda, diriginta severă și inflexibilă, devine ținta bătăii de joc a elevilor. Episodul se încheie cu fuga lui Peter din țară. Se poate observa o evoluție, o liniaritate în crescendo. De fapt, este prezentată exact tranziția pe care cei doi băieți, în special Peter,

o parcurg. Ralf este un petrecăreț scandalagiu ce vrea să devină medic, iar Peter, se zbate – indirect și subtil – să își croiască și el un soi de drum. Replicile sunt extrem de scurte, de obicei rezumându-se la un simplu cuvânt. Discursul este extras din vorbirea orală, cotidiană.

INA
ai grijă te așteaptă Adriana
pe tine te așteaptă
PETER
bună
ADRIANA
bună ce faci
PETER
bine
ADRIANA
ai timp azi dacă vrei mergem la mine părinții mei sunt plecați din localitate pentru două zile
PETER
aș veni cu cea mai mare plăcere dar azi chiar nu pot
INA
bă tu ești bătut în cap sau te prefaci
ADRIANA tăcea dar INA știa că e cazul să-și ia zborul de acolo
(*Kater*, Scena 2)

Partea a trei-a se intitulează *O dragoste/Doi oameni*. Din nou, nu mai avem de-a face cu entități distincte, ci doar cu un *el* și o *ea*. Zidul Berlinului a căzut și, odată cu el, s-a prăbușit și naivitatea și inocența adolescenților prezentați anterior. Acum sunt vremuri incerte, copiii devenind adulți. Se încearcă o rememorare a ceva demult pierdut, o tânjire dureroasă și dramatică după fărâma de naivitate pierdută. Căderea comunismului, deși ar trebui să reprezinte o lume mai bună, mai liberă, coincide de fapt cu maturitatea și înmormântarea definitivă a copilăriei. Libertatea, paradoxal, a fost atunci, printre miile de cenzuri și reguli, Iubirea este dureroasă, tăioasă, stagnantă. Nu există identitate, căci cu toții suntem un el și o ea. Tot discursul este parcă grotesc, expectorat fără limită și urmă de sfială. Este o explozie viscerală de sentimente, trăiri, gânduri și dorințe. Lumea devine o tornadă capricioasă, ce se învârte în jurul sexului, dragostei și dezamăgirilor. Mizere, toate.

ea se întoarse de la cumpărături și îl găsi citind îi smulse revista din mâini îl lovi cu ea în cap și spuse ești homo ești chiar atât de homo încât să citești reviste pentru femei sau poate nu îți mai plac apoi a spus facem baie într-un vulcan și nu murim de ce el spuse pentru că eu îl sorb
ce a simțit atunci între picioarele ei nu mai simțise niciodată
au zburat înapoi iar el și-a vizitat nevasta și copilul a zis ciao tata
și-a amintit cum așteptase la naștere ochii aceștia care vedeau lumea pentru prima oară deodată ca și cum s-ar fi speriat că trebuie să înceapă sa trăiască pe cont propriu primul urlet
(*Kater*, scena 3)

Ca să concluzionăm, Kater într-un stil absolut fermecător, spune povestea unei perioade, a unui stil de viață. Pentru că Germania comunistă nu diferă cu mult de restul țărilor comuniste satelit, adaptarea poveștii la spațiul românesc nu ridică o dificultate foarte mare. Radu Alexandru Nica, reușește cu succes o montare greu de egalat.

3.2. *Vremea dragostei, Vremea morții*. Spectacolul de teatru

Spectacolul a avut premiera pe data de 27 ianuarie 2006, la Teatrul Național Radu Stanca Sibiu. În 2007 a fost dublu nominalizat la premiile UNITER pentru cea mai bună scenografie – Andu Dumitrescu, și Cea mai bună actriță în rol secundar – Florentina Țilea. Pentru realizarea spectacolului, Radu Alexandru Nica adună în jurul său o echipă profesionistă, unită, ce funcționează perfect, bine închegată și formată din cei mai apreciați actori ai teatrului din Sibiu. Menționăm numele Ofeliei Popii (avea să câștige în 2008 premiul UNITER la secțiunea Cea mai bună actriță pentru rolul Mefisto din *Faust* în regia lui Silviu Purcărete), Bogdan Sărătean (Premiat al Galei HOP, 2006), Florin Coșuleț, Florentina Țilea, Cătălin Pătru, Diana Fuzefan.

Spectacolul propune un discurs despre viață și moarte întâmplător fixate într-un regim totalitar. Se demonstrează (generic vorbind) că viața nu stă în loc, că principiile ei de bază stau în picioare indiferent de contextul exterior. Adresându-se cu precădere generației aflate astăzi în jurul vârstei de 30–35 de ani, deci care a copilărit în comunism, Nica propune o optică diferită, un unghi de abordare mai degrabă uman decât manifest sau tezist. Eliberarea de preconcepția generală despre comunism susținută de discursurile generațiilor părinților și a bunicilor este de fapt miza spectacolului.

Spațiul de instalare este de fapt o proiecție video pe tot ecranul din spatele scenei. Montajul ce poartă marca Andu Dumitrescu, este compus dintr-un colaj inteligent realizat ce utilizează imagini prototip pentru epoca comunistă. Este construit un concentrat imaginar al anilor 70. Astfel că, în caz că ați uitat desenele cu Mihaela, festivitățile pionierești, liderii comuniști, etichetele de la zahăr, orez și gem etc., Nică vi le readuce în vizor. Nu sunt uitate uniformele școlare, clasicele poze de clasă, fabricile, peisajul urban comunist. Montajul se desfășoară pe melodia *Du Hast*, al formației Rammstein, iar sunetul e dat la maxim, obligând spectatorul la un plonjeu rapid, brutal, în timp.

Prima scenă propriu-zisă, ce coincide cu prima parte a piesei lui Kater este *Tineretul unit/Corul*. Actorii sunt efectiv „scuipați" pe scenă de după cortină. Intră mai întâi fetele, îmbrăcate în uniforme de liceu, cu codițe, fundițe și cordeluțe. Apoi băieții îmbrăcați și ei în uniforma școlară. Trag adânc aer în piept și încep să spună, la unison textul, ca pe Tatăl Nostru. Sunt povestite la persoana I aventurile și pățaniile specifice pubertății. Pe un fond al eliberării hormonal-sexuale, adolescenții povestesc fără inhibiții și cenzură scene din viața lor. Cu un aer de naivitate sunt

rostite remarci răutăcioase, povești cinice (fără a fi totuși conștientizate), o întreagă disecție a lumii adolescenților. Se produce un efect de distanțare brechtian, o obiectivare ciudată a discursului grupului. Fiecare coreut va fi pe rând unul din personajele despre care se povestește. Cuvintele sunt însoțite mereu de modulări gestuale construite fie prin coregrafie, pantomimă sau combinații între aceste tehnici. Acum se depășesc tabuurile, se declanșează sexualitatea incipientă, se descoperă o nouă dimensiune a existenței adolescentine. La ieșirea din scenă, „dirijorul"corului devine profesorul ce verifică batista, cordeluța și unghiile elevilor. Fetele trec cu bine de control, însă băieții sunt trași la răspundere pentru acel centimetru în plus la lungimea părului.

Se trage cortina. În spate, pe ecran, este proiectat un bec aprins, supradimensionat. În stânga față, se află o masă și două scaune. În dreapta, va intra la scurt timp un pat în care dorm Ralf și Peter, în brațele mamei lor, Eva. Cu puternice elemente de deteatralizare și reteatralizare, această secvență secundă va fi construită într-un registru cinematografic. Pe rând, actorii vor fi când naratori omniscienți și omniprezenți, când personajele în cauză. Scena e într-o permanentă schimbare. Vor fi intrări și ieșiri abrupte din scenă, nu va fi loc pentru o psihologizare puternică a personajelor și a situațiilor. Pentru decodificarea mesajelor, se apelează în permanență la memoria spectatorului. Nu sunt date explicații suplimentare, nu sunt disecate motivele și consecințele acțiunilor personajelor. Ele sunt pur și simplu expuse brut, direct.

Dimensiunea epică a formei scenice nu face decât să confirme că manifestul, scris de regizor în chiar anul producției spectacolului, poate fi realizat și în practică. De fapt, se povestește ceva prin intermediul, fie al naratorului, fie al personajului. Firește, eroii nu sunt eroi. Căci, Mama, Unchiul, Ralf, Peter, Ina, Adriana, Iolanda nu sunt decât transpuneri individualizate, aleatorii, ale unor generații. Povestea este mai aproape de realitatea cotidiană decât ar părea. Nu există senzațional, nu există excepția. Există doar destine mici, nesemnificative, dar care vorbesc mai mult despre viață decât orice excepție, orice caz particular deosebit.

Spre deosebire de text, unde dimensiunea politică este mult mai pregnantă, în cazul spectacolului, aceasta este redusă de multe ori la simboluri sugestive, cu trimiteri metatextuale la realitatea comunistă. Accentul nu cade decât sporadic pe latura comunistă, fiind mult mai importantă sfera umanității și a vieții.

Scenografia va susține pe deplin conceptul poetic la regizorului. Funcționalitatea decorului este impresionantă. Așa cum am afirmat în paginile anterioare, valențele spațiului și ale decorului vor fi speculate la maxim și schimbate în permanență. Construcția scenică și situațională, de o precizie matematică surprinzătoare, determină ritmul, cadența alertă a întregului spectacol. Semnificația este construită pe sugestie și pe abstract. Ca exemplificare, voi lua cazul scaunelor. Utilitatea lor de bază este speculată la maxim. În funcție de scenă, moment, loc, situație etc., obiectul în cauză va deveni banchetă de mașină, bancă în parc, scaun

profesoral, bancă școlară, gard, piedestal. Se poate face același exercițiu cu toate obiectele folosite în scenă.

Ca tehnică actoricească, improvizația și distanțarea dau tonul. Actorii reacționează la stimulii externi, fizici, înainte de a psihologiza acțiunile. Fiind vorba în mare parte de adolescenți, se poate crea astfel un univers al impulsurilor.

Cea mai logic-coerent construită parte a spectacolului, scena a doua, urmărește tachinările și iubirea tinerilor. În paralel cu viața de liceu, este viața de acasă. Sunt construite variante universale ale celor două spații matrice de formare a individului. La școală sunt surprinse sala de clasă, culoarul, sala de sport, curtea școlii. Acasă, Peter și Ralf împart spațiul cu mama și cu unchiul întors de curând din închisoare.

Ca și în prima parte, și acum se râde copios. Frământările interioare ale liceenilor sunt mai degrabă tratate cu ironie și umor decât cu dramatism și seriozitate. Însă în orice glumă există dimensiunea adevărului. Aventurile se succed rapid, protagoniștii fiind caracterizați de micile rebeliuni specifice vârstei. Se revoltă în fața profesorilor și a sistemului și nu se gândesc o secundă la consecințe.

Spre finalul scenei, destinele încep să capete noi direcții. Kirk și Peter se hotărăsc să fugă din țară. Nu însă înainte de o ultimă aventură cu gașca. Se vorbește puțin, dar se joacă mult. Pe fundal se aude Bob Dylan, *You Belong to me*. Pe scenă nu e strop de apă însă tinerii sar în lac, înoată, stau la plajă.

> Toți stau pe marginea râului de graniță.
> ADRIANA: peter, să mai dai câte un semn.
> PETER: de-ndată ce ajungem dincolo. promit.
> peter voia să devină cowboy, să călărească, să tragă cu pușca și să nu se spele cu săptămânile. sau poate doar pe mâini. dar odată și odată mirosul ei va fi dispărut, iar atunci ce să facă? (Nica, Versiunea Scenică)

Partea a treia este, cu siguranță, cea care duce provocarea până la capăt. Mai degrabă performance decât scenă clasică de teatru, secvența a treia împinge excesiv limitele convenției dinamicii scenice. Sunt instalate microfoane, sunt aduse în scenă masa, patul, scaunele. Însă nici unul din aceste obiecte nu va fi folosit ca atare.

El și Ea vor fi, pe rând, toți actorii. Povestea spusă este universală, nu are nevoie de referințe temporale, spațiale, topologice. Fiecare actor își realizează partitura, singur, fără a relaționa direct cu restul. Singurele interacțiuni sunt menite tot pentru a defini, în tușe grafice, un univers intim, personal. Totul este o sârmă de acrobație pe care actorii fac echilibristică. Orice greșeală poate fi fatală.

Ritmul este amețitor, se țipă, patul se rotește cu o viteză scăpată de sub control. Tensiunea provocată de activarea simultană a tuturor elementelor din scenă (în special auditive, dar și vizuale) ajunge să fie insuportabilă. Toate obiectele sunt investite cu suflu, par de multe ori mai vii decât personajele încremenite în frustrările și nefericirile lor. Energia declanșată este sfâșietoare, devastatoare, apocalipti-

că. Șoaptele actorilor răsună de multe ori mai puternic decât țipetele lor. Iubirea este aproape moartă sau, în orice caz, încremenită pentru totdeauna.

3.3. *Hamlet*. Spectacolul de teatru

> Teatrul nu trebuie să mai fie o artă de care te apropii, ca spectator, cu mare respect și să fii dat pe spate de tot ceea ce vezi. Dimpotrivă, teatrul trebuie să fie sincer, cinstit și un mod extrem de personal de a comunica ceva. Eu cred că e cu atât mai mult nevoie de un astfel de teatru, în contextul în care, oricum, toată viața este teatralizată: Viața politică, mass media etc. Și atunci teatrul nu are cum să concureze cu ele. Nu are mijloacele necesare pentru asta. Atunci teatrului nu-i rămâne decât să fie un fel de formă ingenuă de a comunica niște adevăruri interumane. (Nica, Anexa 1)

Într-un basm, sau în bildungsroman, eroul trece prin multe încercări grele pe traseul maturizării sale. În lumea teatrului, se vehicula cândva ideea că testul suprem de care trebuie să treacă un regizor ar fi montarea lui *Hamlet* de William Shakespeare. La 28 de ani, Radu Alexandru Nica montează la Teatrul Național *Radu Stanca* celebrissima piesă de teatru. Premiera a avut loc în 16 martie 2008.

Echipa formată în jurul regizorului este extrem de valoroasă. Scenografia și light designul sunt semnate de Dragoș Buhagiar (prima colaborare dintre cei doi), coregrafia – Florin Fieroiu, muzica originală – Vlaicu Golcea, adaptarea scenică – Oana Stoica, proiecția video – Daniel Gontz.

Procesul dramaturgic parcurs a fost unul realmente dificil, după cum susține regizorul. Inițial, s-a dorit o retraducere integrală a textului într-o cheie contemporană. Dar noul text, spune Nica, „Nu a fost bine. Mi-am dat seama că prin retraducerea integrală a textului s-a obținut o versiune extrem de banală, care nu mai avea niciun fel de poezie”.

Recitirea revitalizată pe care și-o dorea Nica nu presupunea pierderea poeziei și a parfumului shakespearian. După elaborarea mai multor variante scenice, Nica rămâne totuși relativ fidel formei poetice inițiale. Însă paradigma de interpretare este schimbată total. Hamlet este în primul rând recitit cu mintea și cu conceptele specifice zilelor noastre. Schimbarea majoră survine la acest nivel de receptare. Nu atât forma fizică a textului este modificată (deși piesa inițială este semnificativ redusă ca dimensiune și concept) cât semnificațiile ei și valoarea situațională. Deși poate fi acuzat de reducționism, conceptul propus de Nica trebuie citit și receptat într-o altă cheie. În căutarea specificului teatral, regizorul observă foarte bine o mutație generală la nivel de receptare. Când mass media dispune de mijloace puternice de expresie, când bombardamentul informațional sufocă capacitatea de receptare a publicului, teatrului nu îi rămâne decât să își reevalueze poziția în societate, renegociind rolul pe care l-ar mai putea deține:

> Conceptul e legat și de mentalitatea zilei de astăzi. Azi mi se par ridicole tot felul de conflicte fabricate, duse la extrem. Nu cred că ele mai spun mare lucru. Acum, marea problemă e că aparent nu e nici o problemă. Și atunci te raportezi un pic altfel la lu-

me. Nu te mai poți raporta la modul conflictual clasic. Acum conflictualitatea e cu totul altfel, e cumva subînțeleasă. E mult mai fină și nu este băgată în ochi. (Nica, Anexa 1)

Ceea ce caută Nica este o regândire și o reconceptualizare a conflictului. Dacă piese canon sunt construite pe tiparul eroului excepțional în situații excepționale, astăzi un asemenea construct nu ar putea fi mai mult decât un divertisment pentru aventurile blockbuster de cinema. Plecând de la aceste premise, citirea în termeni actuali și cu acest sistem de receptare, Hamlet nu mai poate fi eroul mitizat, excepțional. El va deveni cu totul altceva. Anomaliile sociale contemporane împing individul spre schizofrenie și nebunie. Și atunci, când nebunia a devenit firească, cum am putea să mai reacționăm la nebunia „clasică", mimată sau nu, a Hamletului shakespearian?

Nica nu face o simplă transmutare de timp și spațiu. El regândește temeinic toată profunzimea piesei și o adaptează erei profund digitalizate.

Ce înseamnă astăzi sublim? *The delightful horror* – despre care vorbea Edmund Burke în secolul al XIX-lea, este până la urmă bazat pe teroare, voință, durere, cruzime. Termeni ce, după părerea mea, desemnează tensiunea născută din realitatea virtuală (cu care suntem obligați să interacționăm – mass media, computerul, internetul) intrată în fricțiune cu realitatea cotidiană a existenței umane. Omul este supus în permanență unui discurs mediatic halucinant. Manipularea în masă, denaturarea permanentă a realității de către media supun capacitatea de percepție a publicului unui stres permanent ce, până la urmă, devine un mod de a supraviețui.

Căci *Hamletul* lui Nica speculează exact această zonă de conflict, social de ce nu, ce poate duce la o reactualizare a conceptului estetic al sublimului.

Spațiul construit de Nica-Buhagiar este extrem de solicitant pentru spectator. Doi pereți negri-lucioși sunt așezați în triunghi, în așa fel încât se creează o imagine în perspectivă. Deasupra, tot în triunghi, este un ecran imens, înclinat, pe care vor fi proiectate imaginile video. Se creează o iluzie optică de profunzime, ca și cum am privi un coridor infinit, distorsionat. În capătul „tunelului" este un așezat un televizor. Ca și cum luminița de la capătul tunelului este tot o iluzie. Decorul, așa cum ne-a obișnuit deja Nica, este minimal, funcțional. În față este un microfon.

Spectacolul începe cu replica lui Horațio „Cine e acolo? Stai! Parola!". Ambiguizare voită, căci întrebarea poate fi adresată și publicului. Oricum, discursurile ținute cu microfonul în mână vor avea această dublă valență. Ele fac parte din narațiunea efectivă a piesei, dar capătă și valoarea permanentă de metateatrului. Găselniță profund anitiiluzionistă, microfonul va fi mereu un liant între public și personaje. Pe rând, în această scenă, ca la o paradă, toate personajele vor spune ceva la microfon. Doar Hamlet va tăcea. Se stabilește status quo-ul. Claudius se căsătorește cu Gertrude, Laertes pleacă în Franța, Hamlet rămâne la curtea de la Elsinor. Noutatea vine însă în cazul personajului Horațio. Valoarea acestuia este cu totul schimbată față de piesa inițială. Așa că Horațio devine observatorul lucid al destinelor per-

sonajelor (el va filma mereu întâlnirile dintre Hamlet și Ofelia. Hamlet și Claudiu etc.) și va fi un soi de dublu al conștiinței lui Hamlet.

Din punct de vedere narativ, spectacolul urmărește coerent și logic evoluția poveștii lui Hamlet. Numărul personajelor este redus drastic. În povestea lui Nica nu rămân decât Hamlet, Ofelia, Claudius, Gertrude, Polonius, Horațio, Laertes și cei doi Gropari. Viața de la curtea Danemarcei nu prezintă interes pentru regizor. De fapt, toată povestea este simplificată și adusă doar în sânul familial, scena fiind în diverse cazuri sufrageria familiei (Sala de tron fiind tradusă astfel). De asemenea, pentru a păstra latura publică a familiei, se fac mereu referiri la păstrarea imaginii și a aparențelor. Hamlet, mimând nebunia, va lua în repetate rânduri microfonul (ca și cum ar fi la un show de televiziune) *playing the fool* (imagine ușor de recunoscut, aluzie la mascarada politică și mondenă din media).

Toată mizanscena este construită pe ideea „Vremea și-a ieșit din minți". Timpurile sunt extrem de tulburi, spațiul este scufundat, iar, așa cum vom vedea în final, noi cu toții vom fi îngropați.

Personajele reprezentației diferă mult de cele shakespeariene. Din caietul program aflăm că Hamlet este mai degrabă rebelul fără cauză. Consider că explicația este puțin facilă deoarece Hamlet, sub hainele retro-trendy pe care le poartă, este prin esență mai mult de atât. Ofelia este atipic extrem de vioaie și veselă la început, pentru ca, la final, să ajungă o legumă, o prezență absentă. Cuplul Claudiu-Gertrude este probabil cel mai fidel redat. Ambii sunt parșivi, egoiști, preocupați de imaginea lor.

Scena de teatru în teatru nu este nici mai mult nici mai puțin decât o ședință de psihodramă. Deoarece, oricum, universul lui Hamlet a fost redus la dimensiunea intimă a familiei și demascarea crimei este făcută în aceeași manieră. Fiecare personaj își joacă rolul. Gertrude devine Regina din Piesă, Claudius primește numele de Lucianus. Piesa jucată este Cursa de Șoareci de William Shakespeare.

Pe tot parcursul reprezentației se simte o estetică a distanțării. Astfel, Hamlet vorbește despre Povestea Hamlet și Ofelia ca și cum ar fi două lucruri distincte. Hamlet nu este nicidecum acel Hamlet. Tot pe fondul efectului de alienare sunt construite momentele de adresare directă publicului. Polonius spune „Onorat Public", Horațio se așează pe buza scenei și se adresează la rândul său spectatorilor. În general, întreg discursul rostit în fața microfonului este fals, mincinos, manipulator (ca la televizor). Se alternează mereu dimensiunea publică și cea privată.

Proiecțiile video însoțesc (și nu dublează niciodată) acțiunea scenică. Nica soluționează apariția fantomei prin imaginea video a regretatului actor sibian Virgil Fronda. (Element de un impact emoțional puternic pentru publicul local). Interferențele și bruiajul suferit de virtual (se simt la apariția fantomei) nu sunt nici ele întâmplătoare căci e de fapt simbolizată îngemănarea celor două dimensiuni (avatarul virtual poate influența și intervine în existența reală a individului).

Concluzii

Nu există niciun dubiu ca Radu Alexandru Nica este un regizor complex, matur, cu perspective viitoare solide. Spectacolele lui sunt coerente și fidele unui concept teoretic – deteatralizarea. Este dinamic, surprinzător, inventiv și ghiduș. Cu toate că se poate trasa o direcție tipică lui, nu se poate vorbi de o încremenire și o plafonare într-o estetică și stilistică repetitivă. În jurul său adună oameni valoroși ce își aduc contribuția netă la construirea unui spectacol coerent, viu, actualizat. Cum el însuși afirmă, este nevoie de energie, mult dinamism și inițiativă pentru a realiza ceea ce îți propui. Și nu în ultimul rând rigoare, disciplină și diplomație.

> Da, eu cred în echipă. Nu cred într-un spectacol de Radu Nica. Nu cred în asta. Nici nu m-ar interesa. Aș înțelege asta la Afrim, Purcărete … deși Purcărete nu are orgoliul ăsta, dar la alții care sincer nu au nici un fel de semnătură, nu au nici un fel de particularitate…. Pe mine mă interesează să descopăr lucruri noi, cumva diferite. Probabil că se disting anumite elemente proprii, dar nu aș vrea să fiu tributar unui stil, pentru că te paște autopastișa. Nu vreau să repet la infinit aceleași lucruri.

Anexa 1

Interviu Radu Alexandru Nica, 20 mai 2011, Sibiu

Partea I: Deteatralizarea

Ivona Vîstraș: Ce este deteatralizarea și cum se reflectă acest concept în spectacolele tale?

Radu Alexandru Nica: Cred ca acest concept afectează foarte mult ceea ce fac eu. Asta este direcția. Că așa zisa criză de teatru în care ne aflăm de foarte mult timp se învârte în jurul acestei idei. Astăzi, pentru a aduce un aer proaspăt teatrului, totul depinde de deteatralizare. Se caută forme noi de teatru. Deteatralizarea este o direcție care a început de fapt mai demult pe filieră Artaud. Ideea de bază e să abolești convenția teatrală, adică, nu ne mai identificăm cu personajele ci propunem cu totul altceva; suntem noi care suntem prezentați pe scenă. Cred că apropierea asta a teatrului de performance e direcția cea bună. Teatrul nu trebuie să mai fie o artă de care te apropii, ca spectator, cu mare respect și să fii dat pe spate de tot ceea ce vezi. Dimpotrivă, teatrul trebuie să fie sincer, cinstit și un mod extrem de personal de a comunica ceva. Eu cred că e cu atât mai mult nevoie de un astfel de teatru, în contextul în care, oricum, toată viața este teatralizată: Viața politică, mass media etc. Și atunci teatrul nu are cum să concureze cu ele. Nu are mijloacele necesare pentru asta. Atunci teatrului nu-i rămâne decât să fie un fel de formă ingenuă de a comunica niște adevăruri interumane. Dacă e până acolo, Brecht, prin efectul lui de distanțare și prin reforma lui, a inițiat tot o formă de deteatralizare, doar că după părerea mea e doar un început. E vorba de o formă

prin care subminezi teatralitatea, dar nu aduci neapărat ceva în loc. E o formă conflictuală între teatral și non-teatral, din care se face teatru, se naște un soi de conflict. Dar, de fapt, dacă e să fim cinstiți, până la urmă e tot vorba de o formă teatrală, de nașterea tensiunii. E tot un construct de tip conflictual. Ori, cred că deteatralizarea presupune, pe lângă dezbărarea de personaj, de story, și dezbărarea de conflict, de zona conflictuală. Conceptul e legat și de mentalitatea zilei de astăzi. Azi mi se par ridicole tot felul de conflicte fabricate, duse la extrem. Nu cred că ele mai spun mare lucru. Acum, marea problemă e că aparent nu e nici o problemă. Și atunci te raportezi un pic altfel la lume. Nu te mai poți raporta la modul conflictual clasic. Acum conflictualitatea e cu totul altfel, e cumva subînțeleasă. E mult mai fină și nu este băgată în ochi.

I.V: Și care sunt mijloacele de construcție a unui spectacol în această estetică și în ce măsură ține de ideea regizorală, de actor, sau scenograf etc.

R.A.N: Cred că e important să ne dezbărăm de regizorul tiran, de regizorul care își construiește tot. Trebuie să fie o formă mult mai democratică de construcție. Regizorul se retrage mai degrabă în poziția de arbitru, coordonator, antrenor. Cam ca în managementul modern. E o echipă în care oamenii sunt foarte liberi. Sigur, ei construiesc în direcția unui concept, cred eu, pentru care regizorul e responsabil. Dar trebuie să avem de-a face cu creatori liberi, sau mai precis cu oameni liberi, care, evident, dacă nu sunt liberi nu pot fi creatori. Acest aspect îi privește pe absolut toți. De la compozitori, actori, scenografi, absolut toată lumea trebuie să fie liberă. Eliberarea de sechelele trecutului naște ceva nou. Nu aș putea spune că am o metodologie fixă pentru a face un asemenea spectacol. Aș putea să mă leg de text, pentru că acesta te obligă automat la anumite lucruri. Eliberarea de text ar fi una dintre variante. Bine, dar, în același timp, dramaturgul poate scrie pentru un anumit proiect mai special, pentru o idee…. Dacă aș avea o metodologie, aș scrie o carte despre asta. Încă nu o am și mă bucur că nu o am. Sunt încă în căutări. Nu cred că există o rețetă. În orice caz, ea s-ar circumscrie unei forme controlate de libertate. Trebuie găsită o formă de libertate în care se poate face un mix între creativitatea tuturor, dar în care ea e totuși direcționată. Ea nu e ținută în frâu puternic. Fiecare trebuie să fie egal îndreptățit cumva. Sună vag, deocamdată, dar despre asta e vorba. Nu întâmplător cred într-o formă de spectacol care se naște mereu și e mereu altfel, într-o formă de improvizație, dar care, idealmente, nu ar avea superficialitatea unui teatru sport, de pildă.

I.V: Spectacolele tale sunt foarte gândite și funcționale….

R.A.N: Acest lucru vine ulterior. E o fază terminală în care lucrurile se fixează. Nu mi-ar plăcea să le fixez, doar că sunt forțat de împrejurări. N-ai timp într-o lună și jumătate să faci un spectacol care să funcționeze extrem de bine și foarte liber. El se naște dintr-o mare libertate și ulterior el este cumva înghețat sau mai bine zis, învelit în ceară, ca la Madame Tussauds. Nu e asta forma pe care mi-o doresc. Forma pe care mi-o doresc ar trebui să fie de o mare libertate și să fie o matematică

simplistă cumva. Ca să nu se mai vadă matematica și ca ea să funcționeze doar ca un suport, ai nevoie de foarte mult timp. În România, nu știu unde s-ar putea face așa ceva. Cred că nu se poate face deocamdată. Sau, probabil, dacă aș fi un regizor cu numele lui Andrei Șerban la puterea a șaptesprezecea, poate aș reuși să am o chestie de genul acesta.

I.V: Decorul folosit de tine e pus în valoare extrem de bine și este folosit sub o mulțime de forme….

R.A.N: Da, e un impuls ludic și e o formă de teatru sărac, dar bineînțeles fără greutatea lui Grotowski. Construcția ar trebui să fie mereu altceva. La fiecare reprezentație să devină altceva. Aia m-ar interesa pe mine. M-ar interesa un spectacol care într-adevăr să se dezvolte în timp real. Pentru a găsi forma structurală pentru un asemenea spectacol care e mult mai laxă, dar în același timp ea nu te lasă să aberezi, sau și aberația să fie în limita bunului simț trebuie mult timp. Nu-mi dau seama care sunt mecanismele, dar m-ar interesa foarte tare să le aflu; eu nu sunt în faza în care să știu asta. Sunt în faza în care știu ce m-ar interesa, cam cum ar trebui să arate. Ar fi nevoie de un proiect care să se întindă pe foarte multe luni de zile, poate chiar un an, în care mulți oameni să se implice strict în chestiunea asta. Să facem o formă de teatru foarte apropiată de mișcare, mi-o închipui eu, pentru că textul e limitativ, e tot schematic și, în niciun caz, nu ajunge la profunzime. A devenit funny și cam atât.

I.V: Deci nu e întâmplător că în spectacolul *Balul* nu există text vorbit….

R.A.N: Evident, nimic nu e întâmplător. Pe de altă parte, *Balul* este, cred, cel mai comercial spectacol al meu. Acolo am mizat pe niște chestiuni chiar comerciale. El s-a născut din improvizație, dar ca structură aproape că am mers după o rețetă. Acolo sunt tipologii haioase și tipice, sunt alternări, dramaturgic vorbind, de evenimente comice și dramatice și așa mai departe. Nu știu dacă *Balul* este cel mai reprezentativ din acest punct de vedere. El este un spectacol foarte teatral. Cred că partea a treia din *Vremea Dragostei Vremea Morții*, în alte condiții, dacă am fi avut suficient timp și să fie un spectacol în perfectă devenire, cred ca aia ar fi fost într-adevăr materializarea deteatralizării, așa cum mi-o închipui eu. Adică el nu trebuie să fie nici superficial, ar avea și o structură nouă și nu ar comunica banalități. Asta îmi place mie la dans. La performace îmi place că, într-o formă banală, sunt comunicate lucruri deloc banale. Ca să însumez cam ce am zis până acum, cred într-un teatru deteatralizat, prin altoire cu dans și cu performance. Astea cred că sunt direcțiile.

I.V: Crezi că reteatralizarea și deteatralizarea au puncte de convergență?

R.A.N: Reteatralizarea este antiteză, adică un punct de reper foarte puternic, foarte important, care a creat câteva zeci de ani spectacole incontestabile, dar care azi nu mai sunt valabile. Genul ăsta de spectacole nu este în congruență cu epoca în care trăim. Reteatralizarea era o perfecționare a convenției, deteatralizarea este o

schimbare de paradigmă esențială. De la Aristotel la Brecht și Artaud, teatrul a însemnat iluzie. Teatrul deteatralizat este unul profund antiiluzionist.

Partea II: scenariul de film adaptat teatrului

Ivona Vîstraș: De ce scenarii de film?

Radu Alexandru Nica: Răspunsul este foarte banal. De ce scenarii de film? Pentru că, din păcate, sunt mai bune decât 99,99% dintre textele de teatru contemporan. Scenariile de film surprind mai bine și mai în profunzime contextul zilelor noastre. Nu toate, evident, doar unele. Aș monta cu mare plăcere texte de teatru contemporan, doar că nu le-am găsit. Nu am acces la ele. Pot să spun că sunt destul de harnic și citesc texte contemporane. Din punctul meu de vedere, sunt sume de banalități în care știrile de la ora cinci se împacă cu știrile de la ora șapte. Exagerez puțin. Citesc textele premiate și sincer sunt foarte puține cele care spun ceva.

I.V: Pornești de la scenariul scris sau de la filmul propriu-zis?

R.A.N: Pornesc mereu de la scenariul scris. Dacă aș pleca de la filmul propriu-zis, ar fi un pericol de influență. De exemplu, *Breaking the Waves* nu-l mai văzusem din facultate, și asta a contat foarte mult, pentru că am rămas cu o senzație. Așa că am luat scenariul de film și am lucrat pe el. Pentru că, dacă nu, prezența filmului ar fi copleșitoare și nu ai mai putea construi ceva nou. Și atunci, demersul ar fi perfect inutil. Să faci un spectacol la fel ca filmul, doar că mai prost, nu reprezintă niciun fel de miză. Nu am o motivație, o estetică specială, pentru care eu caut să fac adaptări de film. Ce îmi convine foarte mult la scenariul de film este scriitura cu replici scurte. Mă cam disperă un pic zona asta de post-dramatic în care se monologhează la nesfârșit. Scenariile de film au dialoguri foarte bine scrise, teme interesante. Desigur, zona post-dramatică, dacă ar fi să o iau pe o linie foarte coerentă cu ideea de deteatralizare, presupune în bună măsură teatru monologal în care nu mai există conflict, situație. Doar că nu sunt niște texte foarte bine scrise. Probabil că următorul pas pe care ar trebui să îl fac e să am un proiect, o idee pe care împreună cu dramaturgul și echipa să îl scriem, să construim noi totul cap coadă. Nu știu, dau un exemplu de tema, artificialitatea vieții. Și să construim împreună în jurul subiectului ales.

I.V: În meseria ta de profesor, lucrezi cu studenții pe aceste direcții discutate până acum?

R.A.N: Nu, nu am mers în zona asta decât, întrucâtva, cu studenții de la Târgu Mureș, pentru că ei sunt masteranzi. Studenții, din păcate, nu sunt învățați nici ce înseamnă teatru clasic. La noi apasă Stanislavski mult prea tare și preocuparea mea principală este să fac studenții să se rupă de acest psihologic. Modul acesta de a face teatru chiar nu se potrivește cu mulți actori și devine din ce în ce mai incongruent cu modul de a gândi al tinerilor din ziua de azi. Degeaba îi spui să intre în trecut lor, că nu au ce face cu el. Nu au o formă în care să pună treaba asta și de-

mersul devine inutil și ineficient. Am mers la studenții de la masterat care au deja însușite modalitățile astea și, împreună, am încercat să lucrăm altfel.

I.V: Ești printre puțini regizori care lucrează în permanență cu un dramaturg….

R.A.N: Nu e așa, la teatrul maghiar se lucrează la fiecare montare cu un dramaturg. Tompa lucrează cu dramaturg.

I.V: Dar teatrul maghiar e o excepție … el așa funcționează ca instituție….

R.A.N: Da…. Într-adevăr, cred că toate teatrele maghiare au meseria de dramaturg … sau cel puțin teoretic, au funcția asta în teatru.

I.V: De obicei, marii regizori români nu colaborează cu un dramaturg….

R.A.N: Da. Se lucrează mai puțin cu dramaturg…. Da … marii regizori au rămas cumva tributari modelului teatral…. E alegerea fiecăruia…. De exemplu, Geanina Cărbunariu e și dramaturg, și regizor. Dar ea lucrează într-o zonă care pe mine personal nu mă interesează.

I.V: Ți-ai format o echipă sau un dramaturg cu care colaborezi?

R.A.N: Nu, în zona asta a dramaturgului nu pot zice că am găsit o echipă. Am găsit o echipă cu care lucrez foarte bine cum ar fi Fieroiu pe coregrafie, Buhagiar pe scenografie, dar nu pot zice același lucrul despre dramaturgie. Am încercat mai multe variante. Au fost încercări foarte fructuoase, dar nu s-a legat neapărat o echipă. Eu nu am lucrat cu același dramaturg de două ori. Asta zice ceva. Cred foarte mult în chestiunea asta, în lucrul cu dramaturgul. Și dintr-un soi de comoditate, dar nu în sensul rău al cuvântului. Dacă aș avea dramaturg, m-aș putea concentra pur și simplu de partea creativă. E mult mai productiv așa. Dacă mă decid să merg pe o direcție de proiect, atunci cred că dramaturgul ar fi indispensabil. De asemenea, cred că e foarte important un dramaturg și în abordarea unui text clasic pentru dramatizare. El e mult mai atent la ce se înțelege, are un raport mult mai bun, sau ar trebui să aibă, cu tot ce a scris respectivul autor dramatic.

I.V: Cum se realizează colaborarea efectivă cu un dramaturg?

R.A.N: Până acum, am plecat mereu de la propunerile mele, așa a fost să fie. Asta nu înseamnă că propunerile dramaturgilor ar putea fi rele. Există câteva proiecte, dar pe care, din păcate, nu am reușit să le ducem la final. După propunere, începem să lucrăm la versiunea scenică. Lucrăm împreună, ne batem capul împreună. Eu vin cu ideea, cu proiectul de regie și spun ce anume mă interesează. În funcție de asta, dramaturgul face versiunea scenică. Dar, până la urmă, am lucrat în mod diferit cu fiecare dramaturg. Într-un fel am lucrat la *Balul*, care era, să zicem, un model foarte clar, și apoi, pe modelul ăla foarte clar, am lucrat împreună la chestiuni precum ce anume se povestește în fiecare dintre epoci, ce personaje avem. Și cam atât a fost lucrul cu dramaturgul, la *Balul*. La *Hamlet*, de exemplu, au fost foarte multe versiuni. S-a pornit de la retraducere integrală a textului. Nu a fost bine. Mi-am dat seama că, prin retraducerea integrală a textului, s-a obținut o versiune extrem de banală, care nu mai avea nici un fel de poezie. Dacă din traducere există viziunea, textul devine foarte simplificat însă, în același timp, se pierde

parfumul shakespearian, care mie îmi place foarte mult. Poate sunt paseist, dar mie îmi place foarte mult exprimarea metaforică, simbolică. Un parfum special are și limba liturgică. Limba română liturgică are un parfum cu totul și cu totul aparte. În final, scenariul s-a schimbat radical. S-a plecat într-o direcție și s-a ajuns în cu totul altă parte. La *Vremea*, nu am lucrat cu dramaturg. A mers oricum ușor, ca să zic așa. Oricum, jumătate de material nu a mai intrat ulterior în spectacol. A fost multă risipă de creativitate. Multă s-a aruncat, o alta a intrat în *Balul*. De spectacolul asta (*Vremea*) sunt extrem de legat. Tocmai pentru că a fost o perioadă intensă de creativitate. Nu numai a mea. A tuturor. Atunci chiar aveam senzația că s-a format genul ăla de echipă în care toți trăgeam la aceeași căruță.

I.V: Cum a ajuns Horațio singurul personaj care rămâne în picioare?

R.A.N: Asta a fost una din ideile regizorale. Apoi această idee a fost împlinită din punct de vedere dramaturgic. S-a mers în direcția aia, ca text. Tot întâmplător a fost ideea mea și scena de teatru în teatru, ca ședință de psihodramă. Și, mai apoi, în funcție de aceste idei, se lucrează textul. Aici intervine treaba dramaturgului. El găsește soluțiile. De exemplu, ne-am gândit cum puteam face scena de psihodramă. Plecăm de la Polonius, care a fost și el cândva actor. Apoi toată scena devine verosimilă și posibilă. Ideea e să discuți, să negociezi. Multă negociere și discuție.

I.V: În cazul *Breaking the Waves*?

R.A.N: Acolo am încercat să găsesc și lucruri care se pot face necesarmente doar în teatru. Acolo a fost o polemică cu structura filmului. Adică m-am preocupat de ce se poate face în teatru și e foarte verosimil și nu se poate face în film. O parte foarte importantă e scenografia. În *Breaking* e o scenografie foarte abstractă, dar care poate fi în perpetuă transformare; fapte, elemente de decor care prin raportarea directă a actorilor asupra lor devin altceva. Asta a fost una din metodele de teatralizare a scenariului; sau scenele care se petrec în paralel. Adică vizual, în timpul reprezentației, ele sunt paralele, dar ca timp al desfășurării acțiunii ele sunt decalate. Cum e scena în care Bess vorbește cu doctorul și în același timp vorbește cu ea și descrie ce a avut cu doctorul, accentuându-se faptul că una face și alta zice. E un exemplu de scenă care funcționează în teatru, dar care nu funcționează în film. Deci genul acesta de structuri paralele. Care nu e evident o inovație, ci tocmai de la Shakespeare citire.

I.V: Cum ai rezolvat toată intimitatea transmisă de camera subiectivă din film în teatru?

R.A.N: În teatru, proiecția nu este atât de concretă ca în film, iar camera subiectivă este cumva o tratare plastică a minții lui Bess. Tocmai de aia, pe alocuri, am mers spre o zonă mai poetică, spre un limbaj al minții umane, care la fel nu e atât de concret, sau în orice caz nu e egal cu realitatea. Așa am tratat. Proiecțiile din spectacol sunt de fapt ce se întâmplă în mintea ei. De acolo am plecat, de la drama ei interioară. În funcție de ea se întâmplă tot. E ea împotriva lumii.

I.V: Apropo de proiecții video, în *Hamlet* unele personaje sunt însoțite de laitmotive vizuale….

R.A.N: Acolo am mers pe Ofelia în principal. Și Hamlet. Traseul Ofeliei era marcat și de aceste proiecții. Ea e ludică la început, e plină de viață, și apoi, odată cu nebunia, ea este în bătaia vântului tuturor, e lipsită de voință și de atitudine. De obicei se face invers. Ea la final devine fantomatică și cumva pe lângă tine. Așa că inițial erau proiecțiile cu motivele florale, cu roșu intens, care rezonau cu Ofelia de la început, iar la final aceste motive erau estompate.

I.V: În concluzie….

R.A.N: Da, eu cred în echipă. Nu cred într-un spectacol de Radu Nica. Nu cred în asta. Nici nu m-ar interesa. Aș înțelege asta la Afrim, Purcărete … deși Purcărete nu are orgoliul ăsta, dar la alții care sincer nu au nici un fel de semnătură, nu au nici un fel de particularitate…. Pe mine mă interesează să descopăr lucruri noi, cumva diferite. Probabil că se disting anumite elemente proprii dar nu aș vrea să fiu tributar unui stil, pentru că te paște autopastișa. Nu vreau să repet la infinit aceleași lucruri.

Ivona Vîstraș este absolventă de teatrologie și a absolvit un masterat de management cultural. E redactor la revista Man.In.Fest și doctorand în teatru la Facultatea de Teatru și Televiziune a Universității Babeș Bolyai din Cluj.

Bibliografie generală

Lehmann, Hans-Thies, *Teatru Postdramatic,* București, Editura FNT, 2008

Nelega, Alina, „Întoarcerea” în *Observatorul Cultural*, nr. 296, noiembrie 2005

Nica, Radu, *Modalități ale deteatralizării în teatrul românesc contemporan,* lucrare de dizertație masterală, nepublicată, arhiva Facultății de Teatru și Televiziune, UBB, 2006

Runcan, Miruna (ed.) *Studii de teatru și film. Studii teatrale*, Cluj, Editura Presa Universitara Clujeană, 2006.

Runcan, Miruna, *Teatralizarea și reteatralizarea în România*, Cluj, Editura Eikon, 2003

Spectacole de teatru

Balul, Teatrul Național „Radu Stanca” Sibiu, regia: Radu Alexandru Nica, 2007

Breaking the waves, Teatrul Național „Radu Stanca”, regia: Radu Alexandru Nica, 2009

Hamlet, Teatrul Național „Radu Stanca”, regia: Radu Alexandru Nica, 2008

Vremea Dragostei Vremea Morții, Teatrul Național „Radu Stanca”, regia: Radu Alexandru Nica, 2006

Piese de teatru

Kater, Fritz, *Vremea dragostei, Vremea morții*, Arhiva Teatru Național „Radu Stanca” Sibiu
Nica, Radu Alexandru, adaptare scenică după Kater, Fritz, *Vremea dragostei, Vremea morții*, Arhiva Teatru Național „Radu Stanca” Sibiu
Shakespeare, William, *Hamlet,* Iași, Editura Demiurg, 2007

Filme

Breaking the Waves, în regia Lars von Trier, 1996
Le bal, în regia Ettore Scola, 1981

LUMINIȚA VIȘAN

O noapte furtunoasă: de la piesa de teatru la spectacolul de operă

Caragiale și Constantinescu, primul în calitate de dramaturg, iar cel de-al doilea în calitate de compozitor, doi artiști de o valoare inestimabilă, încadrați în două epoci diferite, au în comun o capodoperă: *Noaptea furtunoasă*.

Cunoscută mai ales ca piesă de teatru și mai puțin ca operă muzicală, cu toate că lucrarea lui Paul Constantinescu este o lucrare de căpătâi pentru teatrul muzical român, *O noapte furtunoasă* prezintă atuuri care încă nu au fost abordate cu importanța cuvenită.

O noapte furtunoasă, ca piesă de teatru încadrată de curentul realist, sau operă muzicală presărată cu elemente veriste și expresioniste, reușește, atât în abordarea dramaturgului I. L. Caragiale, cât și în cea a compozitorului Paul Constantinescu să își păstreze nealterată valoarea, luând, de la fiecare dintre cei doi artiști, note particulare.

Caragiale și Constantinescu: doi artiști multilaterali

Atât I. L. Caragiale cât și Paul Constantinescu au excelat, fiecare în domeniul său, literar sau muzical. Ceea ce îi aseamănă este talentul precoce de care au dat dovadă, puterea de muncă și abilitatea de a scrie sau compune în mai toate genurile.

Dacă opera dramaturgică a lui I. L. Caragiale (1852–1912) este bine delimitată în timp (între anii 1879–1890 Caragiale scrie în exclusivitate teatru, și anume patru comedii, intitulate de către dramaturg *farse*: *O noapte furtunoasă* 1879, *Conu Leonida față cu Reacțiunea* 1880, *O scrisoare pierdută* 1884, *D'ale Carnavalului* 1885 și o dramă: *Năpasta* 1890), creațiile compozitorului Paul Constantinescu (1909–1963) pentru teatrul muzical s-au întins pe o perioadă mai mare de timp, unele dintre aceste lucrări fiind refăcute (*O noapte furtunoasă* 1934, rev. 1950, *Nunta în Carpați* 1938, *Spune, povestește, spune* 1947, *Pe malul Dunării* 1947, *Târg pe muntele Găina* 1953, *Pană Lesnea Rusalim* 1955, *Înfrățire* 1959).

Complexitatea dramaturgului Caragiale mai reiese, pe lângă opera vastă pe care a lăsat-o, și din inovațiile și contribuțiile aduse de acesta în domeniul artei teatrale și artei actorului, idei publicate în diverse articole și adunate mai apoi în *Despre teatru*, ediție prefațată și îngrijită de Simion Alterescu. Întâlnim în aceste articole concepte precum *sinceritatea sincerității,* care îl ajută pe actor să întruchipe-

ze ori de câte ori este nevoie, cu aceeași emoție și naturalețe, sentimentul potrivit rolului, sau pericolul *franțuzismelor* și al *plagiatelor* care deformează teatrul românesc. Dramaturgul vorbește în aceste articole și despre importanța perfecționării și a antrenamentului continuu pe care actorul trebuie să le urmeze constant.

De asemenea, lui Caragiale îi plăcea să îi îndrume pe actori nu doar indirect, prin articolele publicate, ci și participând personal la repetiții, citind împreună cu ei textul și căutând cea mai potrivită întruchipare a personajului.

Paul Constantinescu, la rândul său, ca muzician multilateral, se remarcă pe mai multe planuri: în primul rând, el a dat dovadă de un talent timpuriu, așa cum au observat ulterior muzicologii, talent care s-a manifestat atât prin asimilarea și combinarea diverselor stiluri muzicale și componistice, precum și prin creațiile sale valoroase, de la o vârstă fragedă.

În al doilea rând, prin cultura muzicală solidă de care dădea dovadă, s-au născut de-a lungul timpului creații muzicale care au cuprins toate genurile, de la operă la lied, de la balet la simfonie, de la muzică de film la oratoriu. Am mai putea aminti de talentul său ca violonist și dirijor, sau ca profesor de armonie și contrapunct și tot nu acoperim întreaga paletă în care compozitorul a excelat.

Nu în ultimul rând, Paul Constantinescu și-a adus contribuția la dezvoltarea muzicii românești prin importanța pe care a acordat-o folclorului în compozițiile sale, prin stilizarea ariei în opera românească, prin importanța acordată recitativului, prin gândirea muzicală clară, prin dezvoltarea funcției orchestrei (aici ne referim atât la introducerea de noi instrumente care, prin sonoritatea lor, ajută la caracterizarea personajelor și a spațiilor de joc, cât și la diversele roluri pe care acesta, ca personaj colectiv, le va avea).

Dar nici Caragiale și nici Constantinescu nu s-au limitat doar la rolul de dramaturg sau de compozitor. Pornind de la ideea că spectacolul teatral, în forma sa cea mai adevărată, este rezultatul contopirii dintre text și muzică, observăm, în ambele cazuri, înclinări care ating aria de manifestare a celuilalt, completându-se reciproc.

I. L. Caragiale: dramaturg cu calități de compozitor

Calitatea de iubitor de muzică a lui I. L. Caragiale o putem observa în câteva rânduri. În primul rând, Caragiale a fost un foarte bun cunoscător al muzicii simfonice clasice: amintim doar de atenția cu care selecta concertele pe care dorea să le audă, de preferința sa pentru Haydn, Mozart, Haendel și, în mod cu totul aparte, pentru Beethoven sau de biblioteca muzicală impresionantă pe care Caragiale o deținea, de pianul său de care era nedespărțit și la care erau invitați să cânte, spre desfătarea lui, pianiști celebri precum Dumitru G. Dimitriu sau Paul Zarifopol.

Șerban Cioculescu spunea despre Caragiale că acesta „nu cântă din nici un instrument, nu descifrează, dar are o ureche muzicală foarte rafinată și fluieră toate

ariile, de la marșuri până la simfonii. (…) Profesorul acad. G. Țițeica (…) l-a auzit vorbind un ceas întreg despre tehnica și substanța simfoniilor beethoveniene”.[1]

În al doilea rând, ca om de teatru, Caragiale a înțeles importanta fuziune a textului și a muzicii necesară, cu precădere, în arta destinată reprezentării scenice.

Printre elementele de limbaj muzical (prin muzicalitate înțelegând nu doar sonoritate, ci și armonie și echilibru) prezente în comedia *O noapte furtunoasă*, amintim de împărțirea comediei într-o formă echilibrată de sorginte clasică (două acte, fiecare act fiind împărțit în nouă scene).

Scenele din piesa de teatru au un corespondent în opera muzicală, de exemplu monologul lui Spiridon se transformă în arie, dialogurile prezente în piesă, ca cele dintre Jupân Dumitrache și Nae Ipingescu, Zița și Veta, Veta și Chiriac, se transformă în duete, iar scenele mai mari în ansambluri.

I. L. Caragiale introduce fragmente de poezie în comedie, ce emană muzicalitate prin rimele formate. În două rânduri întâlnim fragmente de poezie: este vorba de poezia scrisă de Rică Venturiano pentru Zița din actul I: „Ești un crin plin de candoare, ești o fragedă zambilă,/Ești o roză parfumată, ești o tânără lalea!/Un poet nebun și tandru te adoră, ah! copilă!/De a lui pozițiune turmentată fie-ți milă;/Te iubesc la nemurire și îți dedic lira mea!”[2]) și de versurile pe care le fredonează Veta în prima scenă a actului II unde dramaturgul introduce în discursul Vetei nu numai poezie ci și muzică: „Veta *(singură, fredonează încet, coborând la masă)*: Într-un moment de fericire, Stelele s-au umplut de dor/Și, printr-o perlă de iubire, Mi-au revărsat razele lor”[3]. Putem observa rimele ce se formează în primul exemplu*: zambilă/copilă/milă, lalea/mea,* precum și în cel de-al doilea: *fericire/iubire, dor/lor*. În acest ultim exemplu, Caragiale folosește rima îmbrățișată, trimițând parodic la G. Sion, în exemplul de mai jos.

În acest caz, dramaturgul apelează la un fragment din poezia *Portretul* de G. Sion: „Veta (*fredonează întâia strofă din Portretul de d. G. Sion):* Când ore dentristare vor tulbura vreodată / Frumoasa-ți inimioară, tu vezi portretul meu, / Și crede că eu sufer cu tine deodată, / Și c-amândoi atuncea compătimim mereu”[4]. Rimele formate sunt: *vreodată/deodată* și *meu/mereu*.

Studiind cu atenție comedia caragialiană, Paul Constantinescu a observat în text o anumită muzicalitate ce era emanată: „însuși ritmul și rima le-am aflat acolo. În acest sens este de remarcat că, deși lucrarea lui Caragiale este scrisă în proză, ea are o anumită ritmică interioară, uneori cu totul evidentă – ceea ce m-a ajutat și la rea-

---

1 Șerban Cioculescu, „La Berlin” în *Viața lui I.L. Caragiale. Caragialiana*, București, Editura Eminescu, 1977, p. 218

2 I.L. Caragiale, *O noapte furtunoasă* în „O scrisoare pierdută”, ediție îngrijită, prefață, tabel cronologic și repere istorico-literare de Ioan Adam, Galați, Editura Porto-Franco, 1993, p. 16.

3 I.L. Caragiale, *O noapte furtunoasă* în „O scrisoare pierdută”, ediție îngrijită, prefață, tabel cronologic și repere istorico-literare de Ioan Adam, Galați, Editura Porto-Franco, 1993, p. 27.

4 I.L. Caragiale, *O noapte furtunoasă* în „O scrisoare pierdută”, ediție îngrijită, prefață, tabel cronologic și repere istorico-literare de Ioan Adam, Galați, Editura Porto-Franco, 1993, p. 27.

lizarea textului muzical”[5]. Ceea ce înseamnă că compozitorul pleacă, deci, de la o temelie deja pusă, legată de muzicalitatea intrinsecă a materialului dramaturgic.

Paul Constantinescu: compozitor cu calități de dramaturg

Motivul mai mult decât întemeiat pentru care îl putem considera pe Paul Constantinescu un dramaturg înzestrat îl constituie libretul comediei muzicale *O noapte furtunoasă*, pe care acesta l-a elaborat singur, astfel: în primul rând, compozitorul a comprimat acțiunea precum și numărul scenelor concepute inițial de Caragiale, în așa fel încât a păstrat toate personajele (atât cele care apar în scenă, cât și cele despre care doar se vorbește, dar care au un rol important în desfășurarea și în logica acțiunii scenice), iar, în al doilea rând, a păstrat linia acțiunii, toate momentele fiind conservate ca în comedia suport.

Prin urmare, libretul păstrează linia gândită de I. L. Caragiale. Contribuțiile aduse de compozitor în originalitatea acestui libret se referă la modul în care a creat rime noi, cu scopul de a comprima textul inițial al comediei, de a spori comicul și de a corespunde liniei melodice. Iar rima, combinată cu ritmul, este cea care creează muzicalitate textului.

Să vedem, în câteva exemple, cum apare în libret textul original al comediei lui Caragiale.

Compozitorul schimbă timpul acțiunii și creează un nou cuvânt *m-a mâncat* pentru a rima: „nu știi ce mi s-a întâmplat, nu știi cum mă fierbe el pe mine de două săptămâni de zile”[6]/„nu știi ce s-a-ntâmplat, cum m-a fiert el și m-a mâncat de două săptămâni de zile”.[7]

Aici, ulterior, cu toate că rezumă la esență textul comediei, compozitorul are grijă să creeze rima „eu, știi, cu negustoria, mai mergi colo, mai du-te dincolo, mă rog, ca omul cu daraveri, toată ziua trebuie să lipsesc de-acasă”[8]/„eu, știi, cu negustoria, plec de acasă toată ziua”.[9]

Sau inversează ordinea cuvintelor tot cu scopul de a crea rime noi: „Angel radios! De când te-am văzut întâiași dată pentru prima oară, mi-am pierdut uzul rațiu-

5 Paul Constantinescu. „Cum l-am văzut pe Caragiale în muzică” în *Muzica*. Revista Editurii Compozitorilor din R.P.R și a Comitetului de Stat pentru Literatură și Artă, anul XII, nr. 6, iunie, 1962, p. 17.

6 I.L. Caragiale, *O noapte furtunoasă* în „O scrisoare pierdută”, ediție îngrijită, prefață, tabel cronologic și repere istorico-literare de Ioan Adam, Galați, Editura Porto-Franco, 1993, p. 4.

7 Constantinescu, Paul. *O noapte furtunoasă*, operă comică după I.L. Caragiale, reducție pentru voce și pian, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R, București, 1958, p. 11–12.

8 I.L. Caragiale, *O noapte furtunoasă* în „O scrisoare pierdută”, ediție îngrijită, prefață, tabel cronologic și repere istorico-literare de Ioan Adam, Galați, Editura Porto-Franco, 1993, p. 8.

9 Constantinescu, Paul. *O noapte furtunoasă*, operă comică după I.L. Caragiale, reducție pentru voce și pian, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R, București, 1958, p. 19.

nii”[10]/„Angel radios! De când întâiași dată te-am văzut, uzul rațiunii mi-am pierdut”.[11]

Este remarcabilă ușurința compozitorului de a transforma textul inițial: „avem să te rugăm ceva/uite ce e: musiu Rică și cu Zița compătimesc împreună și le e rușine să-ți spuie că ar vrea să …/ei! Nu știi dumneata?”[12] și a crea rime noi: „avem să te rugăm ceva/musiu Rică și cu Zița/compătimesc împreună/și le e rușine să spună …/precum că tare ar vrea …/ei las' că înțelegi dumneata…” [13].

Dar, pe lângă crearea libretului prin adaptare ritmica, despre care am vorbit deja, Paul Constantinescu a mai dat dovadă de talent poetic în câteva rânduri.

Fără a intra în alte detalii politice, amintim, pentru a sublinia talentul de poet al compozitorului nostru, faptul consemnat anecdotic că era capabil să scrie cu ușurință și într-un timp scurt poezii, de exemplu acel acrostih îndreptat către Matei Socor, acrostih care: „(…) semnat de Paul Constantinescu (…) a fost scris la o petrecere, la o masă, degajând ambianța specifică (…). Titlul este ‚Catren de găină friptă', inițialele versurilor pe verticală dau ‚Mărțișor, mărțișor, martie s-arată-n sbor'”[14].

DEX-ul dă următoare definiție pentru *acrostih*: „poezie sau strofă în care literele inițiale ale versurilor alcătuiesc un cuvânt sau o propoziție”. [15]

Acesta este un fragment din poezia mai sus menționată:

Mohule! mă hoțule!
Au trecut stihiile
Răsărit-au mugurii
Trecut-au urgiile
Ieri văzui pe lângă garduri
Eșind păpădiile.
S-au uscat trotuarele
Așteptând cocoarele,
„Radio” s-a primenit
A-nvârtit și a sucit
Tartorul și l-a găsit!
A venit acum la noi

---

10 I.L. Caragiale, *O noapte furtunoasă* în „O scrisoare pierdută”, ediție îngrijită, prefață, tabel cronologic și repere istorico-literare de Ioan Adam, Galați, Editura Porto-Franco, 1993, p. 16.

11 Paul Constantinescu, *O noapte furtunoasă*, operă comică după I.L. Caragiale, reducție pentru voce și pian, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R, București, 1958, p. 39.

12 I.L. Caragiale, *O noapte furtunoasă* în „O scrisoare pierdută”, ediție îngrijită, prefață, tabel cronologic și repere istorico-literare de Ioan Adam, Galați, Editura Porto-Franco, 1993, p. 42–43.

13 Paul Constantinescu, *O noapte furtunoasă*, operă comică după I.L. Caragiale, reducție pentru voce și pian, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R, București, 1958, p. 90.

14 Viorel Cosma, *Universul muzicii românești. Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România (1920–1995)*, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, 1995, p. 210–211.

15 DEX, *Dicționarul Explicativ al Limbii Române*, ediția a II-a, Editura Univers Enciclopedic, București, 1996, p. 9.

Ne-a înjugat ca pe boi!
Socorele, neam spurcat!
Bou sinistru-pelițat!
O veni o vreme-n fine
Rânza să crape și-n tine! [16]

De aici reiese talentul compozitorului Paul Constantinescu de a crea versuri și rime ce comprimă într-o linie comică, mesajul pe care acesta dorește să-l transmită. Mai mult decât atât, compozitorul nu se rezumă la crearea unor versuri ritmate, ci le îmbină în așa fel încât inițialele acestor versuri dau naștere pe verticală la o propoziție.

De asemenea, se observă ușurința cu care rimele se înlănțuiesc: stihiile / urgiile / păpădiile / trotuarele / cocoarele / primenit / sucit / găsit / noi / boi / spurcat / 'pelițat / fine / tine. Paul Constantinescu folosește atât rima împerecheată cât și pe cea încrucișată.

Prin urmare, vorbim despre doi artiști complecși, unul compozitor iar celălalt dramaturg care, pe lângă particularități, au în comun o capodoperă: *O noapte furtunoasă.*

Un detaliu interesant pe care l-am observat este acela că, atât Caragiale, cât și Constantinescu au dat naștere *Nopții furtunoase* cam pe la aceeași vârstă, 26 de ani în cazul compozitorului și 27 de ani în cazul dramaturgului. Ceea ce înseamnă că interesul pentru acest subiect a existat și mai devreme: în cazul lui Caragiale, *Noaptea furtunoasă* este de fapt *repovestirea* unor experiențe personale ale dramaturgului, experiențe plasate în actualitatea de la acea vreme, iar în cazul lui Constantinescu, interesul pentru comedia caragialiană s-a născut din vremea studenției.

O noapte furtunoasă sub o dublă abordare

O noapte furtunoasă este piesa cu care atât I. L. Caragiale, cât și Paul Constantinescu și-au făcut debutul în domeniul reprezentării scenice.

Să vedem, pentru început, cum a gândit-o dramaturgul.

Șerban Cioculescu afirma despre Caragiale că acesta, „prin firea sa sociabilă, a avut nenumărate prietenii. Mai mult, îi plăcea să stea de vorbă cu oameni simpli și de rând, cu necunoscuți, în care psihologul surprindea mai mult bun-simț și o rostire mai plastică decât la atâți pretinși intelectuali”[17]. Același exeget ne atrăgea atenția asupra experiența personale ale dramaturgului nostru, cum ar fi *garda civi-*

[16] Viorel Cosma, *Universul muzicii românești. Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România (1920–1995)*, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, 1995, p. 211.

[17] Șerban Cioculescu, „La Berlin” în *Viața lui I.L. Caragiale. Caragialiana*, București, Editura Eminescu, 1977, p. 216.

că, gelozia sau *aventura*, experiențe pe care acesta ni le-a împărtășit într-o formă prelucrată.

Dacă dramaturgul nostru iubea (cu ochi critic) poporul român, își iubea semenii, se împrietenea ușor cu ei și îi plăcea conversația, înseamnă că, în comedia *O noapte furtunoasă*, I. L. Caragiale a reprezentat oamenii din viața de zi cu zi, oameni pe care el i-a întâlnit cu diferite ocazii, fără a cizela sau a corecta, ci doar utilizând comic limbajul și comportamentul lor. Iar ironia și satirizarea moravurilor își are originea în intenția dramaturgului de a sublinia neajunsurile în structura sociala și cultura de la acea vreme.

Așadar, Caragiale aduce pe scenă românul simplu, cu calitățile și defectele lui, surprins într-un anumit moment al vieții sale. Printre *temele-motive* prezente în comedie se numără *garda civică, gelozia* și *aventura*, despre care spuneam mai sus că fac parte din experiența dramaturgului însuși.

Asemeni lui Tache, pantofarul, Caragiale a detestat *garda civică* și a făcut tot posibilul să scape de ea:

> Cînd a venit pentru prima oară să mă cheme-n serviciu, era tămîiat. Îl cunoșteam de mult – cine nu-l cunoștea în mahala pe d. Cotoi? – zic:
> — Frate Gută, te rog, pe mine să mă scutești; sunt slab de constituție.
> — Ei, aș! zice. Oftică rusească! … Nu se poate, d-le Iancule … adică … se poate, dacă pui om în loc.
> — Atunci, pui om în loc.
> — Atunci, scoate rubla.
> I-am dat-o, și d. Gută a plecat legănîndu-se (…)[18].

Asemănarea cu dialogul lui Chiriac din comedia *O noapte furtunoasă* este evidentă: „,m-am dus eu în persoană; zic: ‚Pe ce bază nu vrei să vii mâine la ezirciț, domnule?' zice: ‚Sunt bolnav, domnule sergent (…) de-abia mă țiu pe picioare (…)' zic: ‚Nu cunosc la un așa rezon fără motiv'"[19].

Chiriac, sergent în garda civică, avea, pe lângă alte îndatoriri, obligația de a merge pe la oamenii din mahala și a ține evidența celor care vin la exercițiu și celor care nu. Mai mult, el trebuia să știe motivele pentru care cei în cauză lipsesc de la îndatorire, pentru a le raporta căpitanului gardei civice, adică lui jupân Dumitrache.

Tema geloziei o întâlnim într-o anecdotă publicată de Caragiale în anul 1877. Această poveste urma să fie piatra de temelie pentru comedia *O noapte furtunoasă*:

> Cetățeanul Ghiță Calup, băcan în mahalaua *** și gardist civic, este foarte gelos de cocoana dumisale. El are in prăvălie un tejghetar tînăr, anume Ilie, pe care-l iubește

---

[18] I.L. Caragiale, *Baioneta inteligentă (Garda Civică)* în „Opere 3", ediție critică de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu, Liviu Călin, introducere de Silvian Iosifescu, București, Editura pentru Literatură, 1962, p. 91.

[19] I.L. Caragiale, *O noapte furtunoasă* în „O scrisoare pierdută", ediție îngrijită, prefață, tabel cronologic și repere istorico-literare de Ioan Adam, Galați, Editura Porto-Franco, 1993, p. 8.

> mult, căci este foarte harnic. Pentru aceea jupîn Ghiță i-a dăruit la Sf. Ilie, de ziua lui, o legătură de gît prăzulie.[20]

Este ușor de înțeles că, în comedie, jupân Ghiță Calup devine jupân Dumitrache, poreclit și Titircă Inimă-Rea, iar Ilie se va numi Chiriac.

Linia dialogului din anecdotă:

> Cînd prietinii povățuiesc pe jupîn Ghiță să trimeață în locu-i la gardă pe Ilie, jupînul le răspunde:
> — Nu-mi pasă să lipsesc de acasă și un an de zile. Nu mi se simte lipsa. Ilie să trăiască ! Am să-l fac tovarăș la parte![21]

devine ulterior, în piesa de teatru:

> Eu, știi, cu negustoria (…) toată ziua trebuie să lipsesc de acasă (…) cine să-mi păzească onoarea? Chiriac săracul! N-am ce zice! Onorabil băiat! De-aia m-am hotărât și eu, când m-oi vedea la un fel cu meremetul caselor, îl fac tovarăș la parte și-l și însor!…[22]

La baza construirii personajului *Rică Venturiano*, stă o experiență personală a dramaturgului: „Caragiale (către mine): Aventura lui Rică V(enturiano) i s-a întâmplat lui Caragiale însuși („Mă, Rică sunt eu…!") a fost bătut grozav de mitocan, și-a pierdut ochelarii. A făcut apoi cunoștință cu mitocanul; s-a împrietenit cu el. Cumnata mitocanului și un sergent, care trăia cu ea, îi mijloceau întâlnirile cu nevasta mitocanului".[23]

Personajului lui Rică Venturiano, Caragiale i-a mai adăugat și *calitățile* unui tânăr jurnalist mai puțin talentat, cu un stil plin de agramatisme, persiflându-și parcă propria tinerețe.

De la aceste premise, Caragiale imaginează comedia *O noapte furtunoasă,* care era inițial împărțită în patru tablouri, iar acțiunea se desfășura și prin împrejurimile casei lui Dumitrache, de exemplu pe Dealul Spirii, sau pe străzile Catilina și Marcu Aureliu.

Ulterior, dramaturgul a refăcut comedia, reducând desfășurarea acțiunii la două acte, fiecare având nouă scene.

De aici pornește Paul Constantinescu în aventura sa de a compune o operă muzicală care să oglindească cât mai exact stilul caragialian, dar care să permită și o abordare personală din partea compozitorului.

„Ideea de a-l tălmăci pe Caragiale în muzică mi s-a cristalizat în vreme ce mă aflam, pentru studii, la Viena, unde luasem cu mine opera scriitorului. (…) La Vie-

---

20 I.L. Caragiale, *Cetățeanul Ghiță Calup* în „Opere 3", ediție critică de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu, Liviu Călin, introducere de Silvian Iosifescu, București, Editura pentru Literatură, 1962, p. 223.

21 *Idem*

22 I.L. Caragiale, *O noapte furtunoasă* în „O scrisoare pierdută", ediție îngrijită, prefață, tabel cronologic și repere istorico-literare de Ioan Adam, Galați, Editura Porto-Franco, 1993, p. 8

23 Șerban Cioculescu, *Corespondența dintre I.L. Caragiale și Paul Zarifopol 1905–1912,* Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II", 1935, p. 72.

na am încercat să versific unele pasaje din *O noapte furtunoasă*; tot atunci am închegat și prima versiune muzicală (cam jumătate din ceea ce avea să devină mai târziu)”[24], astfel descria compozitorul începutul preocupării sale, legate de viitoarea operă.

Din rândurile de mai sus se evidențiază talentul precoce, de care am amintit înainte, precum și abilitatea de a da o formă, într-un timp relativ scurt, unei lucrări muzicale complexe, geniale chiar.

Abordarea unui gen muzical destinat reprezentării scenice, este un act laborios. Peste necesitatea de a creiona muzical personajele lirice, fiecare cu particularitățile proprii, se suprapune filtrarea textului literar (iar aici putem aminti de selectarea textului, de crearea unor noi rime), precum și utilizarea orchestrei cu scop descriptiv pe alocuri, dar și de comentator.

Este interesant cum compozitorul folosește expresia *ideea de a-l tălmăci pe Caragiale în muzică*, cu alte cuvinte de a înțelege prin prisma unui compozitor și de a „respune” prin note muzicale ceea ce Caragiale a spus prin cuvinte, fără a modifica înțelesul.

Mai departe, compozitorul menționează că, pentru elaborarea libretului, și-a *ales elementele esențiale de-a dreptul din comedia lui Caragiale*, ceea ce înseamnă că a avut capacitatea de a selecta și a sorta elementele importante de celelalte, care, atât în proză cât și în versuri, ar fi transmis același mesaj: „în privința libretului, atunci mi-am ales elementele esențiale de-a dreptul din comedia lui Caragiale, punându-le atât în fragmente de proză cât și versificându-le cu rime felurite, după necesitatea momentului. Doresc să subliniez, ca un fapt caracteristic, că am adăugat foarte puține cuvinte de la mine, slujindu-mă aproape în exclusivitate, de textul lui Caragiale”.[25]

Mergând pe aceeași linie ca și Caragiale și dorind să păstreze autentică imaginea personajului tipic, compozitorul își caută inspirația în folclor și în melosul popular, cu scopul de a crea lumea de mahala, de periferie. Prin utilizarea leitmotivelor, reușește, în același timp, să păstreze *nota locală* și să descrie muzical locul acțiunii.

Terminată de compozitor în anul 1934, premiera operei muzicale *O noapte furtunoasă*, pe atunci operă bufă într-un act cu două tablouri, a avut loc în 25 octombrie 1935 la Opera Română din București, sub bagheta lui Ionel Perlea.

Refăcută după 15 ani, noua versiune a operei pe care o cunoaștem astăzi (finisată în anul 1950), a avut premiera la 19 mai 1951, urmând ca spectacolul să fie reluat pe scena operei din București începând cu anul 1954.

---

24 Paul, Constantinescu. „Cum l-am văzut pe Caragiale în muzică” în *Muzica*. Revista Editurii Compozitorilor din R.P.R și a Comitetului de Stat pentru Literatură și Artă, anul XII, nr. 6, iunie, 1962, p. 17.

25 Paul, Constantinescu. „Cum l-am văzut pe Caragiale în muzică” în *Muzica*. Revista Editurii Compozitorilor din R.P.R și a Comitetului de Stat pentru Literatură și Artă, anul XII, nr. 6, iunie, 1962, p. 17.

Sub forma ei finală, *O noapte furtunoasă* se prezintă ca fiind o comedie în două acte, de nouă, respectiv cinci scene.

O altă diferență în abordarea comediei de către cei doi are legătură cu încadrarea ei în două curente artistice diferite, lucru normal din moment ce compozitorul a compus opera după mai mult de 50 de ani de la premiera piesei caragialiene.

Particularități ale teatrului realist prezente în piesa de teatru

În *Istoria teatrului universal*, „realismul" este definit ca fiind „studiul și redarea veridică a realității din natură și din societate în operele de artă. Realismul critic studiază întreaga realitate, cu părțile ei bune și rele, cu luminile și umbrele ei, oferind prin aceasta o viziune mai completă și mai critică a vieții".[26]

Printre cele mai importante caracteristici se numără orientarea „către verosimilitate (…) costume ‚așteptate', dicție ‚naturală', consecință verosimilă a acțiunii lor. Când vorbim despre ‚real' în teatru, este vorba întotdeauna despre raportul dintre realul de pe scenă și realul din lume".[27]

Iar subiectele, personajele și natura acțiunii

> nu au un caracter întâmplător și nereprezentativ, ci totul devine tipic pentru epoca și împrejurările contemporane. Mersul însuși al acțiunii este condus, nu de capriciul fanteziei, al sentimentelor sau al ideilor preconcepute, în mod subiectiv, ca la romantici, ci obiectiv, de chiar forța faptelor și a caracterului personajelor. În sfârșit, limbajul artistic se conformează realității, fără utilizarea simbolului, a retorismului de efect, a versului sau a altor mijloace lirice, de expresie.[28]

În comedia *O noapte furtunoasă* ne sunt prezentate de către dramaturg personaje care întruchipează cu succes tipologiile vremii descrise, fără nici un fel de cizelare prealabilă. Acțiunea decurge direct, fără interpretări din partea dramaturgului.

De asemenea, la baza comediei lui I. L. Caragiale se află întâmplări preluate de acesta din viața sa personală, de exemplu experiența lui Caragiale cu garda civică, încurcătura ridicolă în care cade Rică și pe care a trăit-o mai întâi autorul, viața de *mahala* prezentă în Bucureștii vechi de atunci, spectacolele de la Iunion ale trupei lui I. D. Ionescu, care au existat în realitate etc. Prin urmare, *O noapte furtunoasă* este o poveste cât se poate de autentică.

Toate aceste definiții ale *realismului*, subliniază înclinarea acestui curent către realitate, veridicitate, naturalețe, punând accent pe prezentarea omului și a vieții așa cum sunt ele, fără alte retușări.

---

[26] Gheorgiu Octavian, Silvia Cucu, „Principiile realismului critic", în *Istoria teatrului universal*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1966, p. 202.

[27] Anne Ubersfeld, „Realism. Real" în *Termenii cheie ai analizei teatrului*. Trad. Georgeta Loghin., Iași, Institutul European, 1999, p. 68–69.

[28] Ovidiu Drimba, „Teatrul realist francez" în *Istoria teatrului universal,* București, Editura Saeculum I.O., 2000, p. 172.

Drept urmare, eroii *Nopții furtunoase* apar în fața noastră cu defectele și calitățile lor, cu ticurile verbale bine-cunoscute „am ambiț, când e vorba la o adică de onoarea mea de familist" a Jupânului Dumitrache, sau „Rezon!"-ul lui Nae Ipingescu care, în prima scenă a actului I, se aude de șapte ori. Incultura de care dau dovadă personajele se observă cu ușurință din felul în care vorbesc, cu agramalități și nonsens „de când te-am văzut întâiași dată pentru prima oară", „al tău pentru o eternitate și per toujours", „mitocanul scoase șicul de la baston, pentru ca să mă sinucidă" etc. Calitățile acestor personaje se desprind cu ușurință din autocaracterizările pe care și le fac: în cazul Ziței „sunt liberă, trăiesc cum îmi place (…) jună sunt, de nimini nu depand", sau a Jupânului Dumitrache care se consideră a fi un soț ideal, din moment ce ține la *onoarea sa de familist* și își lasă această *onoare* în grija lui Chiriac, omul său de încredere, iar, mai mult, nu îi spune soției toate problemele, ca să nu o rușineze.

O altă caracteristică de tip realist ar fi surprinderea cadrului unei lumi deja existente, astfel încât narațiunea să pară că se înscrie într-un fel de continuum, pe care romanul pretinde să îl prezinte în desfășurarea sa obișnuită. De exemplu, în piesa de teatru *O noapte furtunoasă,* avem mențiunea: „Jupân Dumitrache (urmând o vorbă începută): Iaca, niște papugii … niște scârța-scârța pe hârtie! I știm noi! etc".[29]

Acest tip de incipit se înscrie într-o lume deja existentă.

Modele de incipit, ca de exemplu, intrarea în acțiune, în plină desfășurare a evenimentelor, prin intermediul dialogului (după cum este și cazul nostru), maschează originea narațiunii; începutul narațiunii se referă la un eveniment anterior, la un proces în curs, care dă impresia că a început în extra-text și care se situează în imediata apropiere a narațiunii; începutul romanului mobilizează un context referențial (de exemplu: numele de locuri reale înscriu narațiunea în domeniul verificabilului și o fac autentică: printre exemplele cele mai solide se numără *Iunion*-ul sau de casa lui Dumitrache, unde are loc o mare parte din acțiunea scenică).

O caracteristică esențială teatrului realist este și detaliul, element pe care îl regăsim în abundență în piesa de teatru *O noapte furtunoasă*: Jupânul Dumitrache îi povestește amicului său Nae Ipingescu întâmplarea de la Iunion, Chiriac îi descrie în amănunt jupânului cum a decurs întâlnirea cu Tache pantofarul, Zița „reface" în fața Vetei întregul ei dialog cu fostul soț.

Tipul de final deschis este tot o particularitate aparte a teatrului realist. Finalul deschis poate fi privit ca un final neaccentuat, simplă oprire în continuitatea vieții. În piesa de teatru *O noapte furtunoasă* întâlnim un astfel de final: ultimul act culminează cu prinderea și demascarea intrusului, adică a lui Rică Venturiano, toată situația complicată rezolvându-se cu ușurință; însă, pe final, ni se prezintă un alt eveniment-bombă: jupânul Dumitrache găsește pe patul soției sale o legătură băr-

---

[29] I.L. Caragiale, *O noapte furtunoasă* în „O scrisoare pierdută", ediție îngrijită, prefață, tabel cronologic și repere istorico-literare de Ioan Adam, Galați, Editura Porto-Franco, 1993, p. 3.

bătească, ce se dovedește a fi a lui Chiriac: „Toate le-am lămurit; bine, de cumnatul Rică nu mai am ce să zic; dar să vă arăt ce am găsit pe pernele patului dumneaei … că uitasem … îmi vine să intru la bănuieli rele”[30]. În acest moment, atenția spectatorilor este transferată rapid de la un eveniment la altul, nelăsând locul finalului și oferind impresia că acțiunea continuă și după lăsarea cortinei.

Personajul realist este unul complex deoarece el „relevă, dincolo de datele existenței sale, drama unei categorii întregi”[31].

Privite atât individual cât și ca reprezentanți ai unei categorii, personajele sunt, simultan, comice și de-a dreptul dramatice. De exemplu, Jupân Dumitrache și Veta formează o familie înstărită, au casă cu etaj și își permit să aibă mai multe ajutoare pe lângă gospodărie (dacă ne gândim la Chiriac și la Spiridon), însă, ca soți, nu au o relație firească (autorul nu le alocă, pe parcursul desfășurării acțiunii, nici măcar un dialog), astfel încât Veta își permite să aibă o aventură, chiar sub nasul soțului, cu subalternul acestuia; dacă Dumitrache știe sau nu de această aventură, sau dacă a întărit posibilitatea ei (prin încrederea oarbă pe care o are în Chiriac, prin *onoarea sa de familist* pe care o lasă în grija acestuia, sau prin faptul că nu devine suspicios atunci când legătura de gât pe care o găsește pe patul Vetei se dovedește a fi a lui Chiriac), este un subiect pe care dramaturgul l-a lăsat interpretabil. Zița, pe de altă parte, o femeie tânără și divorțată (fostul ei soț fiind un bărbat bețiv și violent), crede că și-a întâlnit dragostea adevărată alături de un viitor ziarist.

Dramativitatea personajelor realiste rezultă și din punerea lor în conflict. Din conflictul dintre generații (unde avem două exemple concludente: dialogul dintre jupânul Dumitrache și Spiridon (actul I scena III) și dialogul dintre cele două surori Veta și Zița (actul I scena VII), conflictul dintre păturile sociale (relația lui Dumitrache cu Rică Venturiano, pe vremea când îl considera un *pârlit de amploaiat* și nu știa de fapt ce statut social are), conflictul ce se aude de afară la finalul scenei a IV- a a primului act, dintre Zița și fostul ei soț, Ghiță Țircădău.

Jocul de ansamblu, unde nu mai avem tipul personajului-vedetă (un actor-solist înconjurat de alte personaje secundare, asupra cărora el își răspândea strălucirea) este tot o însușire a teatrului realist. Aici putem să ne gândim la scenele ce alcătuiesc atât piesa de teatru cât și opera, și care sunt, aproape în totalitate, duete sau ansambluri. Aceste scene curg unele dintr-altele, prin intrarea sau ieșirea unui personaj în scenă.

De exemplu, comedia se deschide cu dialogul dintre Jupân Dumitrache și Nae Ipingescu, apoi intră Chiriac în scena a II-a, numărul personajelor mărindu-se astfel de la două la trei. În scena a III-a apare Spiridon, urmând ca, la scurt timp, Chiriac să iasă. Toată acțiunea se prezintă ca o succesiune generată de treburi ce nece-

---

30 I.L. Caragiale, *O noapte furtunoasă* în „O scrisoare pierdută”, ediție îngrijită, prefață, tabel cronologic și repere istorico-literare de Ioan Adam, Galați, Editura Porto-Franco, 1993, p. 44.

31 Dan Grigorescu, *Romanul realist în secolul al XIX-lea*, București, Editura Enciclopedică Română, 1971, p. 47.

sită a fi urgent rezolvate, un fel de du-te–vino continuu. Sau, după monologul lui Spiridon din actul I, intră în scenă Zița, monologul transformându-se în dialog. Excepție fac doar scurtele momente ale lui Spiridon (scena a V-a, actul I), al Ziței (scena a VI-a, actul I), al Vetei (finalul scenei a VIII-a, actul I, după plecarea lui Spiridon și finalul primei scene a actului II, după plecarea lui Chiriac) ce se prezintă ca niște monologuri. Însă și aici, momentul este întrerupt de intrarea unui alt personaj.

O altă caracteristică este lipsa personajelor secundare, în *O noapte furtunoasă*, toate personajele având un rol bine determinat. De exemplu, Spiridon, este cel care cumpără și aduce (probabil zilnic) gazeta, cel ce ajută prin gospodărie, cel care îi mijlocește Ziței întâlnirile cu Rică și cel pe care jupânul îl bate mereu. Deși nu are multe replici în comedie, Spiridon este un personaj complex. Autorul îi încredințează secrete știute numai de el: Spiridon reprezintă *legătura* dintre Zița și Rică, deoarece el face posibil schimbul de bilete de dragoste dintre cei doi, este singurul care a vorbit cu Rică și care îl cunoaște personal: „Zița: Ei! L-ai găsit? I-ai vorbit? I-ai dat? I-ai spus? / Spiridon: Da, cocoană / Zița: Ce-a zis?/Spiridon: ‚Mersi!' / Zița: Și tu ce i-ai spus?/Spiridon: ‚Pentru puțin'".[32]

Mai mult, Spiridon este primul care înțelege motivul pentru care s-a iscat toată nebunia: amantul pe care toți îl cred a fi al Vetei este de fapt iubitul Ziței: „Jupân Dumitrache: (…) Mi s-a necinstit onoarea de familist! (…) L-am văzut din uliță pe fereastră aici în casă…cu ochelarii pe nas, cu giubenu-n cap.(…) / Spiridon (aparte): Cu ochelari? Cu giuben? E persoana cocoanii Ziții. (Iese pe furiș prin fund)". [33]

Din dialogul dintre el și Veta putem deduce că Spiridon știe ceva despre aventura acesteia cu Chiriac: „Veta: (…) Domnul Chiriac unde este? / Spiridon: E jos pân curte (…) / Veta: (…) spune-i să-nchiză poarta. Galoanele i le-am cusut; uite mondirul, să i-l duci (…) pe urmă să-i spui … nu; pe urmă, să te duci să te culci, nu mai ai ce căuta p-aci (…)".[34]

De asemenea, până și personajele care nu apar scenic au importanță în desfășurarea acțiunii.

Importanța personajelor secundare în desfășurarea acțiunii, precum și cea a scenelor exterioare, a fost exploatată subtil de către compozitor, acesta, cu toate că a redus semnificativ textul, le-a păstrat în desfășurarea acțiunii.

De Rică Venturiano auzim prima dată în scena a IV-a (atât în comedie cât și în operă) când Nae Ipingescu citește articolul redactat sub pseudonimul „R. Vent."Apoi el apare indirect în scena a VI-a (atât în piesa de teatru și în comedia muzicală), când Spiridon îi povestește Ziței că s-a întâlnit cu admiratorul ei (adică

---

[32] I.L. Caragiale, *O noapte furtunoasă* în „O scrisoare pierdută", ediție îngrijită, prefață, tabel cronologic și repere istorico-literare de Ioan Adam, Galați, Editura Porto-Franco, 1993, p. 15.

[33] I.L. Caragiale, *O noapte furtunoasă* în „O scrisoare pierdută", ediție îngrijită, prefață, tabel cronologic și repere istorico-literare de Ioan Adam, Galați, Editura Porto-Franco, 1993, p. 34.

[34] *Idem*, p. 20.

cu Rică) și că a vorbit cu el. Dar, scenic, Rică apare doar începând cu cea de-a doua scenă a actului II, fiind prezent apoi până la finalul comediei. Este singurul personaj care suferă o transformare colosală: de la un ziarist învăluit în mister, la un infractor, iar în cele din urmă la viitorul soț al Ziței și cumnat al lui Dumitrache.

De Ghiță Țircădău și Tache pantofarul auzim în scena a II-a din primul act, când Chiriac îi povestește lui Dumitrache în amănunt cum a decurs conversația lui cu aceștia. Țircădău este descris indirect datorită caracterizărilor pe care i le fac Nae Ipingescu, Dumitrache și Zița. Deși nu apare în scenă, el are totuși o singură replică, ce se aude de afară, la finalul scenei a IV-a, a primului act (cearta lui cu Zița). Deși numele lui nu este menționat de autor, din text deducem că este vorba despre el.

Însă cel mai important personaj care nu apare, dar care dă startul întregii acțiuni, este Dincă binagiul, prin simplul motiv că a bătut invers numărul de la poarta jupânului:

> **Rică:** Mă rog, pardon, vina nu este nici a mea, nici a dumitale, nici a madam Ziții: este a tăbliții de la poartă…. Dumneaei îmi scrisese că șade la numărul 9 … am văzut la poartă numărul 9 și am intrat.
> **Jupân Dumitrache:** Așa e; asta meșterul Dincă binagiul mi-a făcut-o; a tencuit zidul la poartă și mi-a bătut numărul 6 d-a-ndoaselea; să-l pui mâine să mi-l întoarcă la loc. Să nu mi se mai întâmple vreun conflict…[35]

În comedia muzicală este păstrat acest moment:

> **Rică:** Mă rog, pardon, nu-i vina mea, nu este nimeni vinovat; e doar tăblița de la poartă; eu am văzut numărul nouă, cum îmi scrisese madam Zița, n-am stat la gând și am intrat.
> **Dumitrache:** L-am pus pe Dincă să mi-l bată și el a pus numărul șase de-andoaselea, l-a răsturnat![36]

Acțiunea care se desfășoară în exteriorul casei lui Dumitrache are la rândul ei, importanță. De exemplu, Jupân Dumitrache „întrerupe” pentru un moment revărsarea de tandrețe dintre Chiriac și Veta, el asigurându-se, de afară, de sub fereastra casei sale, că *onoarea de* familist îi este păzită.

Zița, care s-a întâlnit cu fostul soț *pe la maidan,* intră în curtea lui Dumitrache pe *portița din dos*.

Tot o scenă de exterior este și cea în care Chiriac povestește cum a vrut să se sinucidă în curte dar, văzând umbra Vetei la fereastră, a dorit să o mai vadă încă o dată. Acest detaliu nu este păstrat în operă.

Fuga lui Dumitrache, Ipingescu și Chiriac după Rică are loc atât prin casă, cât și pe schelele care înconjoară casa lui Dumitrache.

---

35 I.L. Caragiale, *O noapte furtunoasă* în „O scrisoare pierdută”, ediție îngrijită, prefață, tabel cronologic și repere istorico-literare de Ioan Adam, Galați, Editura Porto-Franco, 1993, p. 42.

36 Paul Constantinescu, *O noapte furtunoasă*, operă comică după I.L. Caragiale, reducție pentru voce și pian, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R, București, 1958, p. 88–89.

O altă caracteristică a teatrului realist o constituie stilul interpretativ, care pretinde o comportare și o vorbire firească a actorului, ce rezultă pe de-o parte din prezentarea vieții așa cum este ea și pe cealaltă parte se datorează introducerii în spectacolele realiste, prin regie, a senzației celui de „al patrulea perete", astfel încât actorul joacă ca și cum nu ar vedea publicul, existența lui fiind ignorată. Dezvăluirea de către jupânul Dumitrache a problemelor intime care îl frământă, imitarea lui Tache Pantofarul de către Chiriac, precum și scena de dragoste dintre acesta și Veta au loc datorită convenției bazate pe convingerea personajelor că se află în intimitatea casei lor și că nu-i privește nimeni.

Structura dramatică concentrată este tot o noutate a acestui curent. În cele două acte ale comediei, ni se prezintă un fragment din viața familiei lui Dumitrache ce se desfășoară în cursul serii. Cu toate acestea, avem motive să credem că „nebunia" prezentată, face parte din viața de zi cu zi a întregii familii.

De exemplu, la *Iunion*, jupânul Dumitrache împreună cu soția sa Veta și cu cumnata s-au dus de mai multe ori și poate urmează să mai meargă: „Zița: (…) A! să nu uit; mâine ne vedem, știi că-i sărbătoare. Să ne legăm de nenea să ne ducă la ‚Iunion'. / Veta (repede): La ‚Iunion?' nu, Ziţo, nu mai merg la ‚Iunion' (…)".[37]

Spiridon e obișnuit cu bătaia pe care o primește aproape zilnic de la jupân Dumitrache, drept mărturie stă monologul său in actul I sau sfatul pe care i-l dă Veta: „Veta: (…) să te duci să te culci (…). Să nu vie dumnealui să te găsească deștept, că iar o pați./Spiridon (aparte): Ei, de parcă dacă m-o găsi dormind nu-i tot un drac!".[38]

Relația amoroasă dintre Veta și Chiriac durează de ceva vreme, din replicile Vetei înțelegem că de peste un an: „Ce folos câtă fericire am avut un an, dacă într-o zi mi-am plâns-o toată!."[39]

Gelozia jupânului Dumitrache îndreptată către soția sa, nu e o noutate: „Jupân Dumitrache: (…) Chiriac! (scurt:) M-am nenorocit! / Chiriac: Pentru ce? / Jupân Dumitrache: (…) Mi s-a necinstit onoarea de familist! / Chiriac: Aș! Nu se poate; ți s-a părut! / Jupân Dumitrache: Am văzut cu ochii. / Chiriac: Aș! Așa m-ai speriat și alaltăieri seară; așa ți se năzare dumitale." [40]

Varietatea și disponibilitățile largi pe care dialogul realist le are constituie o altă caracteristică importantă. Pe parcursul unui dialog, personajele trec prin mai multe stări sufletești; de exemplu, dialogul dintre Veta și Zița (actul I scena VII), merge de la confesare: „Veta: Dar tu, Ziţo, la ce-ai venit? / Zița: Stai să-ți spui…dar nu măntrebi, țațo, să-ți povestesc ce-am pățit cu mitocanul!"[41], la o simplă discuție despre

---

[37] I.L. Caragiale, *O noapte furtunoasă* în „O scrisoare pierdută", ediție îngrijită, prefață, tabel cronologic și repere istorico-literare de Ioan Adam, Galați, Editura Porto-Franco, 1993, p. 19.

[38] *Idem*, p. 20.

[39] *Idem*, p. 23.

[40] I.L. Caragiale, *O noapte furtunoasă* în „O scrisoare pierdută", ediție îngrijită, prefață, tabel cronologic și repere istorico-literare de Ioan Adam, Galați, Editura Porto-Franco, 1993, p. 33–34.

[41] *Idem*, p. 17.

lucruri mărunte: „Veta: (…) Ziţo…ce e când ţi se bate tâmpla dreaptă? / Ziţa: Îţi vine o bucurie. / Veta: Mie, bucurie? … nu crez”[42], apoi la ceartă şi în cele din urmă la o isterie din partea Ziţei, fiind refuzată de Veta : „Ziţa (podidind-o plânsul): Fir-ar a dracului de viaţă ş-afurisită! că m-a făcut mama fără noroc! (Pleacă) N-am avut parte şi eu pe lume măcar de o compătimire! (Iese plângând şi trântind uşa)”[43].

Un alt exemplu este dialogul dintre Veta şi Chiriac, de la finalul primului act, dialog ce prezintă, la rândul său, o traiectorie complexă, mergând de la indiferenţă: „Chiriac: Dumneata m-ai chemat? / Veta: Eu? … nu. / Chiriac: Spiridon mi-a spus că… / Veta: Da … am zis lui Spiridon să-ţi aducă mondirul; l-am cusut. / Chiriac: Mersi! / Veta: Pentru puţin”[44], la reproş: „Chiriac: Ei! De ieri-seara până acu cum ai petrecut! Ţi-e mai bine aşa? (…) Îţi pare bine de ce-ai făcut? (…) Mâine seară mergi iar la ‚Iunion’? (…) Ca să te curtezi cu amploaiatul dumitale? (…) / Veta: (…) Nu trebuia să-mi pui mintea cu un copil ca dumneata… (…) Tot trebuia să isprăvim odată … Am isprăvit…”[45], la ceartă ce implică dorinţa de despărţire a unuia şi ameninţarea cu sinuciderea a celuilalt: „Chiriac: Dar eu … eu ce să fac? / Veta: Ce fac şi eu … învăţul are şi dezvăţ, nu ştii dumneata? (…) / Chiriac: Dar dacă eu oi muri? (se repede şi ia spanga de la puşcă). Vezi dumneata spanga asta? (…) / Veta: Chiriac! Dacă vrei să te omori, omoară-mă întâi pe mine! Chiriac!… Nu ţi-e milă de mine! Toate, toate de un an şi mai bine le-ai uitat într-o zi? (…)”[46], situaţia finalizându-se până la urmă cu împăcarea celor doi: „Chiriac (…) Dar mă ierţi? / Veta: Dar tu pe mine mă ierţi? / Chiriac: Eu te-am iertat de mult.”[47]

Opera *O noapte furtunoasă*, o combinaţie subtilă de elemente veriste şi expresioniste

Vorbeam până acum de caracteristicile teatrului realist şi de modul în care acestea se oglindesc ele în piesa de teatru. Să vedem cum se prezintă opera.

Echivalentul *realismului* în operă este *verismul*, curent ce marchează muzica de operă începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Naşterea *verismului* în muzică are o dată fixă: 17 mai 1890, data premierei *Cavalleriei Rusticane* de Pietro Mascagni, operă într-un act, a cărei durată este de aproximativ 75 de minute; opera este realizată pe un libret de Giovanni Targioni Tozzenti şi Guido Menasci, după drama cu acelaşi nume a lui Giovanni Verga.

---

[42] *Idem*, p. 18.
[43] *Idem*, p. 20.
[44] *Idem*, p. 21.
[45] *Idem*, p. 21–22.
[46] *Idem*, p. 23.
[47] *Idem*, p. 25.

Cu toate că încă se mai simțea prezența stilului *bel-canto* din *romantism*, cu arii strălucitoare, cu canțonete, serenade și balade, *verismul* aduce în prim plan o altă abordare a spectacolelor de operă, în care vedem accentuarea tensiunii dramatice până la tragism, emanciparea discursului muzical printr-o strânsă legătură între muzică și text, în scopul obținerii expresiei din ce în ce mai pronunțat patetică și melodramatică, astfel încât în melodia vocală se ajunge uneori până la vorbirea declamată. La rândul său, orchestra nu mai reprezintă doar un instrument de acompaniament, ci are rolul unui personaj principal, cu o participare activă în desfășurarea acțiunii dramatice, în sublinierea și accentuarea dramei psihologice, sporindu-i plasticitatea.

Extravaganțele teatrului romantic de până atunci, excesul de lirism, preferința pentru istorie, exotic sau straniu, precum și gustul pentru grandios și monumental nu mai coincideau cu preferințele publicului, care dorea să vadă pe scenă viața cotidiană și nu o imagine ideală închipuită. Acest fapt îi determină pe dramaturgi să-și prezinte personajele așa cum sunt în realitate, fără să intervină asupra caracterului lor. Pentru prima dată personajele sunt atent analizate din punct de vedere psihologic. Mai mult decât atât, relațiile lor sociale le determină existența, caracterul și destinul. Subiectele sunt luate din realitatea vremii și se urmărește descoperirea cauzelor profunde ce determină caracterul personajelor.

Subiectele, personajele și acțiunea nu au un caracter întâmplător și nereprezentativ, ci reflectă atent epoca și împrejurările contemporane. Mersul acțiunii este condus de faptele și caracterul personajelor.

Opera lui Paul Constantinescu are particularități ale curentului *verist*, prin potențarea și accentuarea tensiunii dramatice până la tragism sau grotesc, în emanciparea discursului muzical printr-o strânsă legătură între muzică și text, în dorința obținerii expresiei cu un rol pronunțat patetic și melodramatic, încât se ajunge uneori până la vorbirea declamată. Orchestra nu mai are doar un rol acompaniator, ci devine un personaj ce participă activ în desfășurarea acțiunii dramatice, prin sublinierea și accentuarea trăirilor psihologice.

Aminteam puțin mai înainte de varietatea dialogului realist și arătam ușurința cu care se trece prin stări sufletești extreme. Nu e exagerat să afirmăm că, în opera *O noapte furtunoasă*, compozitorul utilizează elemente preluate din *expresionismul muzical*, pentru a oglindi aceste trăiri complexe, ca de exemplu prin cromatizări abundente, utilizarea *glissando*-ului, schimbări dese de tempo, de tonalitate, introducerea disonanței în armonie (mersul cromatic, frecvența acordurilor micșorate sau mărite, a acordurilor cu septimă, utilizarea cvintei micșorate, a acordurilor eliptice de terță etc.).

O altă caracteristică importantă a muzicii expresioniste a fost *Sprechgesang*-ul, un „principiu de la care se revendică sau spre care converg acele tipuri de declamație muzicală în care apropierea de vorbire este urmărită în mod expres".[48]

Tensiunea dramatică a operei *O noapte furtunoasă* prezintă dezvoltări ce merg de la liniște până aproape de tragism, contrastul cu situațiile și limbajul răsturnându-se în burlesc: bănuiala jupânului Dumitrache din actul I scena I se transformă într-o nebunie ce îi angrenează pe toți și care se manifestă în tot actul al II-lea. De asemenea, în scena a IX-a, actul I, Veta și Chiriac traversează o tensiune dramatică cu fluctuații ce merg de la reproș, despărțire, până la amenințarea cu sinuciderea (din partea lui Chiriac) ceea ce duce la disperarea Vetei.

Intonarea caricaturală (imitarea unui personaj a altui personaj, prin schimbarea vocii) este tot o caracteristică a muzicii expresioniste. Aceasta apare în comedie sub forma unui *teatru în teatru*, în partida lui Chiriac (atunci când imită vocea lui Tache pantofarul), a lui Spiridon (când, în monologul său, imită vocea și temperamentul Jupânului), a Ziței (când îi reproduce surorii sale, Veta, cu amănunte, cearta pe care a avut-o cu fostul soț), sau Jupân Dumitrache când, amintindu-și de insistențele Ziței de a merge la *Iunion*m o imită.

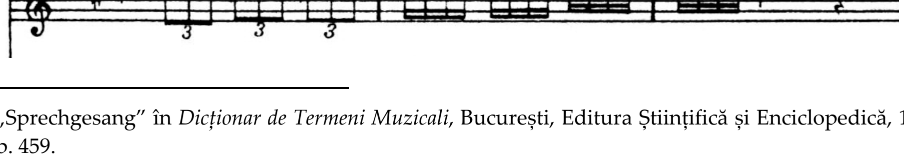
Amprenta personală a compozitorului asupra *Nopții furtunoase*

Având ca punct de plecare comedia caragialiană, Paul Constantinescu reușește prin abordarea personală să *transpună*, pentru operă, ceea ce Caragiale a scris pentru teatru.

Printre inovațiile pe care le întâlnim în operă se numără lipsa ariilor (în operă întâlnim doar fragmente de arie), frecvența cuvintelor vorbite, importanța acordată recitativului. Cuvântul în operă are ritm și accent, întocmai ca în limbajul caragialian. Muzica este de factură nouă, îndrăzneață și originală, cu teme preluate din muzica de mahala, vals sau muzica populară românească. Orchestra reușește cu succes să sublinieze stările sufletești ale personajelor și să fie un personaj activ pe întreaga durată a operei. De asemenea, se remarcă structura muzicală de o noutate frapantă pentru acea vreme, prin folosirea *sprechesang*-ului, a cromatizărilor dese precum și a unor instrumente nemaifolosite în muzica de operă.

Spre exemplu, cromatizarea a fost întrebuințată de către compozitor în mai multe scopuri.
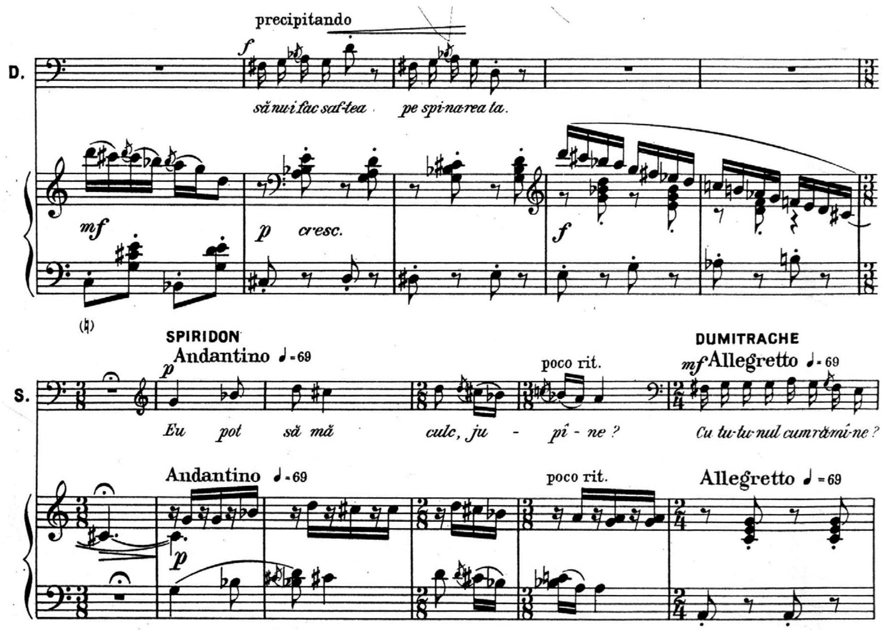
De exemplu:



[49]
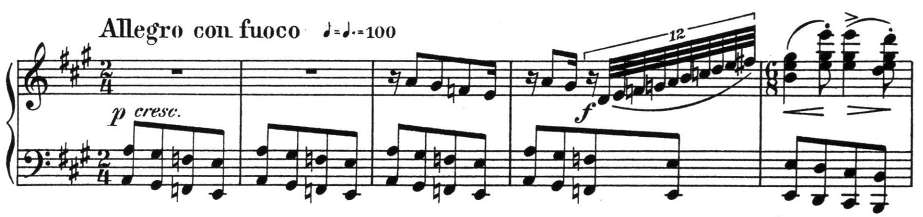
[48] „Sprechgesang" în *Dicționar de Termeni Muzicali*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1984, p. 459.

Fragmentul muzical face parte din în *arioso*-ul Vetei, mai exact finalul scenei a VIII-a a primului act. Mersul cromatic al flautului subliniază tensiunea sufletească a eroinei, care ajunge la apogeu.



[50]

Fragment din dialogul dintre Jupân Dumitrache și Spiridon unde, observăm un mers cromatic descendent *intercalat* între amenințarea jupânului adresată lui Spiridon și răspunsul acestuia. Aici, mersul cromatic descendent poate sublinia așteptarea lui Spiridon pentru ca Jupânul să se liniștească puțin, înainte ca să îi răspundă.



[51]
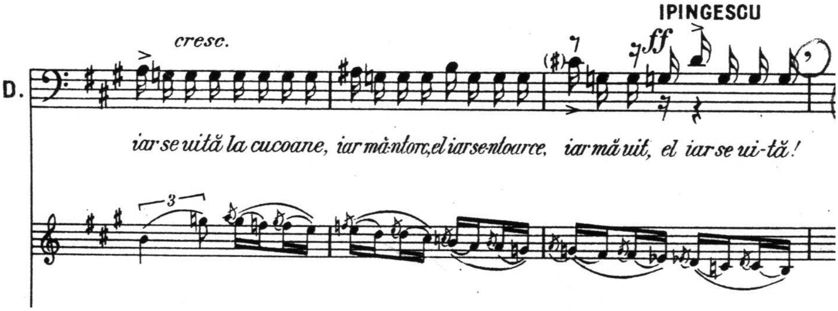
În acest exemplu, cromatizarea face legătura dintre primele 4 măsuri ale preludiului în 2/4 și începutul *motivul Iunionului* în 6/8. Cromatizarea face și trecerea de la nuanța *piano* la *forte*.

---

49 Paul Constantinescu, *O noapte furtunoasă*, operă comică după I.L. Caragiale, reducție pentru voce și pian, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R, București, 1958, p. 46.
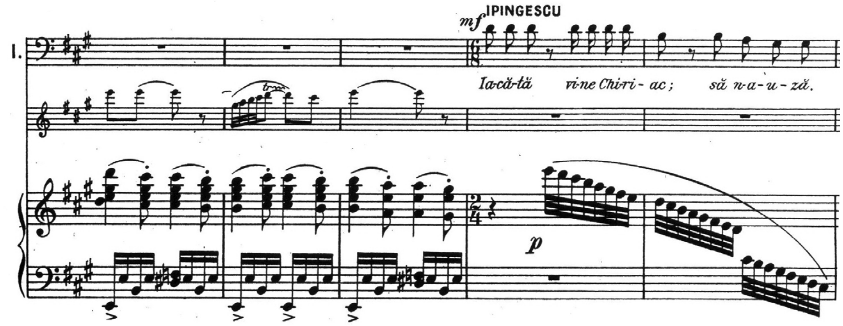
50 Paul Constantinescu, *O noapte furtunoasă*, operă comică după I.L. Caragiale, reducție pentru voce și pian, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R, București, 1958, p. 28.

51 *Idem*, p. 9.



[52]
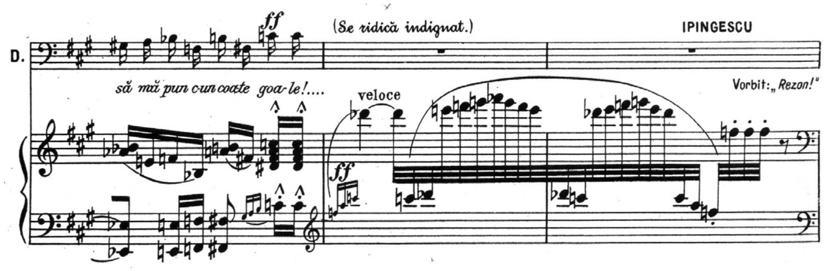
Aici, compozitorul adaugă apogiaturi la cromatizare, pentru crearea unui efect comic, ce se suprapune cu agitația Jupânului, subliniată prin folosirea exclusivă a șaisprezecimilor.



[53]

Mersul treptat al muzicii din acest exemplu face aluzie la pașii lui Chiriac, care se aud în *piano,* în timp ce acesta se apropie de intrarea în scenă. Această linie melodică descendentă este suprapusă peste observația lui Ipingescu, pe un ton grav (în acut, într-o nuanță de *mezzo forte*).

Prima dată când auzim text vorbit și nu cântat este la intervenția lui Nae Ipingescu:



[54]
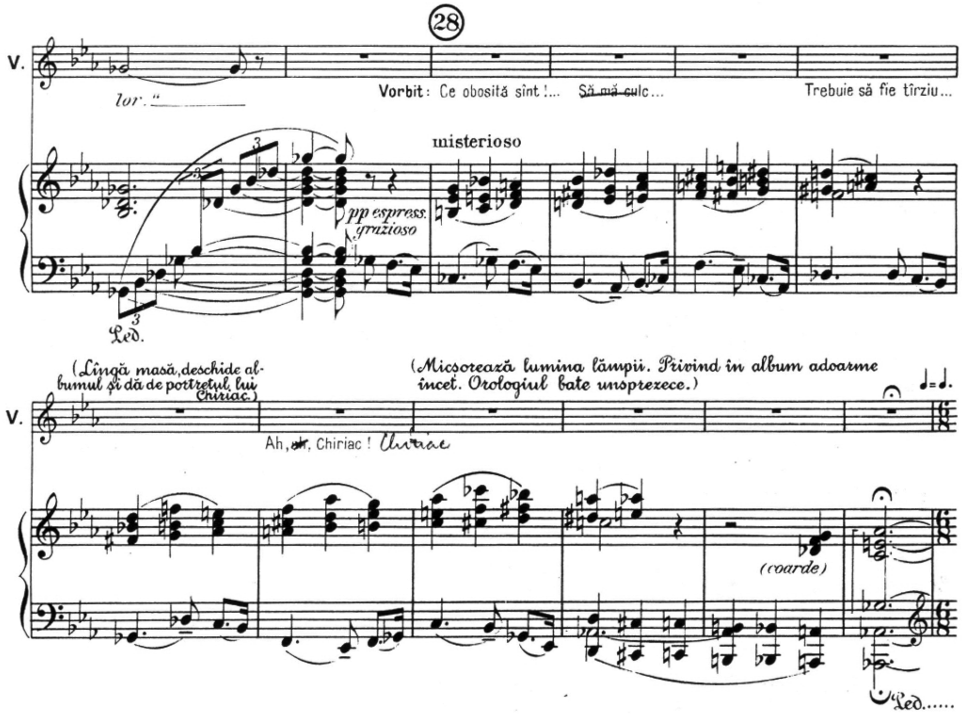
---

52 Paul Constantinescu, *O noapte furtunoasă*, operă comică după I.L. Caragiale, reducție pentru voce și pian, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R, București, 1958, p. 15.

53 *Idem*, p. 18.

Exemplul face parte din prima senă a actului I când are loc duetul dintre Jupân Dumitrache și Nae Ipingescu. În timp ce Dumitrache povestește întâmplarea de la *Iunion*, tensiunea crește. Observăm debitul verbal al acestuia, subliniat cu ajutorul șaisprezecimilor, precum și nuanța de *fortissimo* în care jupânul își termină fraza. După o pauză (în partida vocală) ce se întinde pe durata aproape a două măsuri, auzim, pe ultima optime, aprobarea verbală a lui Ipingescu, după un moment în care acesta a cântărit cele spuse de către jupân și îi dă dreptate.

Un alt exemplu de text rostit întâlnim în partida Vetei, în finalul primei scene a actului al II-lea, după plecarea lui Chiriac:[55]



După fragmentul de arie în care Veta își descrie fericirea și împlinirea sufletească datorată împăcării cu Chiriac, ea își rostește intențiile, într-un *pianissimo*, în timp ce în orchestră se mai aud încă, înlănțuite, acorduri care prelungesc atmosfera anterioară de împlinire sufletească.
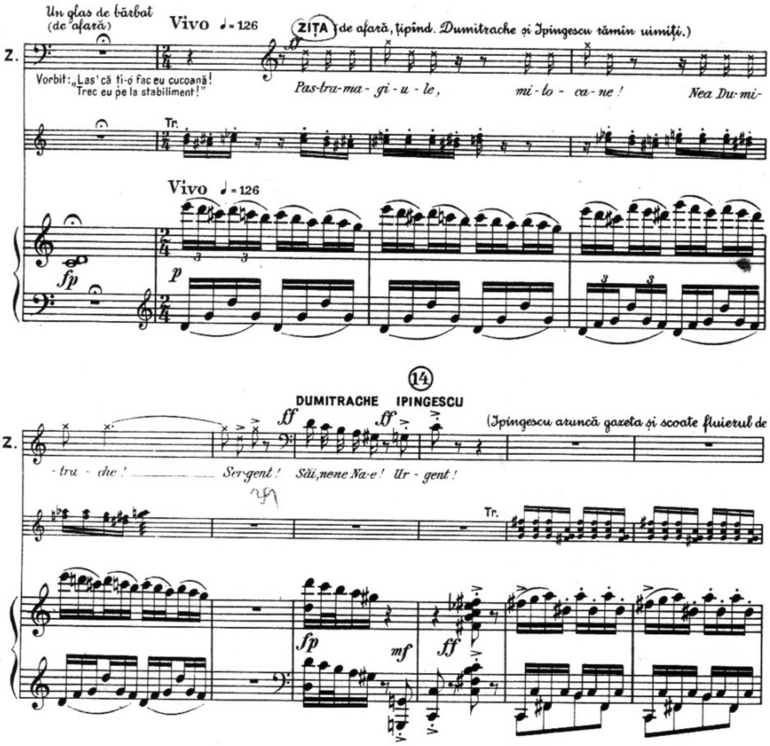
Sprechesang-ul îl întâlnim cu precădere în operă în partida Ziței, compozitorul folosind acest procedeu pentru a sublinia isteriile acesteia.

Un exemplu este dialogul extrascenic dintre Zița și fostul ei soț, Ghiță Țircădău:

---

54 *Idem* p. 14.

55 Paul Constantinescu, *O noapte furtunoasă*, operă comică după I.L. Caragiale, reducție pentru voce și pian, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R, București, 1958, p. 61.

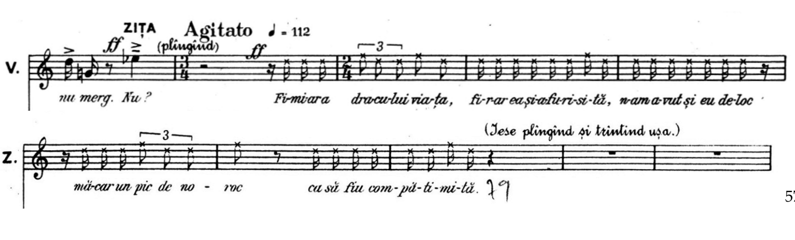


56

Fragmentul face parte din finalul scenei a IV-a, a actului I. Aici întâlnim la mențiunea „un glas de bărbat”, care înțelegem ulterior că este Ghiță Țircădău, text vorbit. În acest timp se aude în orchestră o secundă mare, disonanță cu care compozitorul subliniază jignirea pe care bărbatul o aduce Ziței prin amenințarea pe care o face. *Parlato-ul* se aude în linia Ziței care, enervată la culme, țipă, într-un *fortissimo*. Aici, înălțimea sunetului este marcată doar cu aproximație de către compozitor. Trompeta înlănțuie terțe mici ce fac disonanță cu restul orchestrei.

Întâlnirea „disonantă” dintre cei doi, cu vorbire aspră și țipete, subliniază cu succes relația de nepotrivire a celor doi.

O altă „criză de nervi” a Ziței întâlnim la finalul dialogului dintre aceasta și sora sa, Veta.
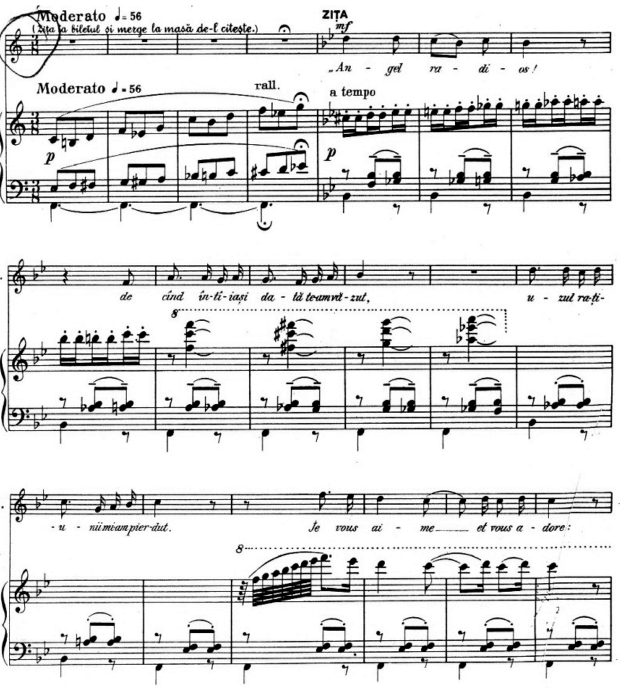


57

56 Paul Constantinescu, *O noapte furtunoasă*, operă comică după I.L. Caragiale, reducție pentru voce și pian, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R, București, 1958, p. 33.

Astfel se încheie scena a VII-a din actul I. Enervată că Veta nu vrea să o însoțească la *Iunion* și neacceptând refuzul, singura modalitate de exprimare pe care o cunoaște Zița este isteria. Observăm la fel nuanța de *fortissimo* în care își începe Zița discursul, după o pauză (de la răspunsul definitiv al Vetei) în care tensiunea s-a adunat în sufletul ei, explodând în final.

Dar Zița țipă doar când este ofensată într-un fel sau altul, prin amenințare cum este cazul cu fostul soț sau prin refuz, în cazul Vetei. Atunci când este îndrăgostită, ea se transformă din această femeie smintită, într-o femeie languroasă, calmă, veselă, strălucitoare chiar.



[58]

Aici, spre exemplu, în scena a VI-a din primul act al comediei muzicale, Zița citește scrisoarea de dragoste de la Rică. Ar fi mai corect dacă am spune că ea *cântă* versurile poeziei pe care Rică i le-a compus, pe ritm de vals subliniat de măsura de 3/8. Tonalitatea Sib major arată fericirea ei, în timp ce mersul cromatic ce se aude în orchestră sporește efectul comic al valsului de mahala utilizat de către compozitor. Este foarte pronunțată asemănarea dintre *arioso-ul* Ziței și romanța *Mai am un singur dor*, a lui G. Șorban, compusă de versurile lui Mihai Eminescu, romanță pe care
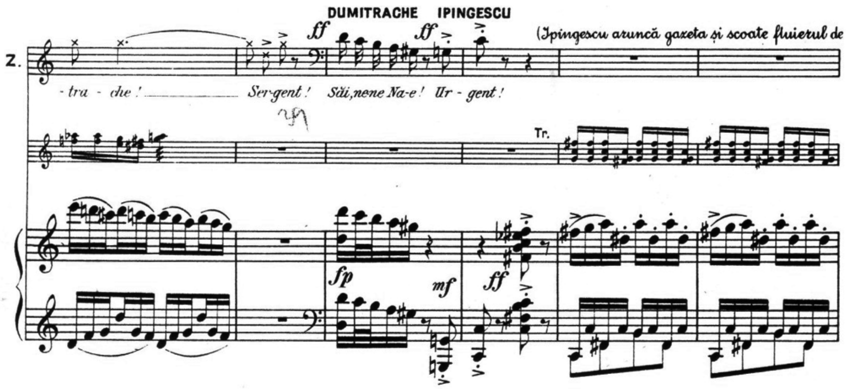
[57] Paul Constantinescu, *O noapte furtunoasă*, operă comică după I.L. Caragiale, reducție pentru voce și pian, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R, București, 1958, p. 45–46.

[58] Paul Constantinescu, *O noapte furtunoasă*, operă comică după I.L. Caragiale, reducție pentru voce și pian, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R, București, 1958, p. 39.

compozitorul a utilizat-o în mod intenționat ca sursă de inspirație, cu scopul creării unui efect comic.

De asemenea, compozitorul a utilizat tehnica *parlato* și în partida Vetei, atunci când, în a II-a scenă a actului II, speriată fiind de intrarea furtunoasă și pătimașă a lui Rică, începe să țipe; la fel la Spiridon, atunci când este bătut de Jupân Dumitrache în scena a III-a, sau în momentul în care Rică Venturiano este încolțit și prins în scena a V-a, din actul al II-lea.

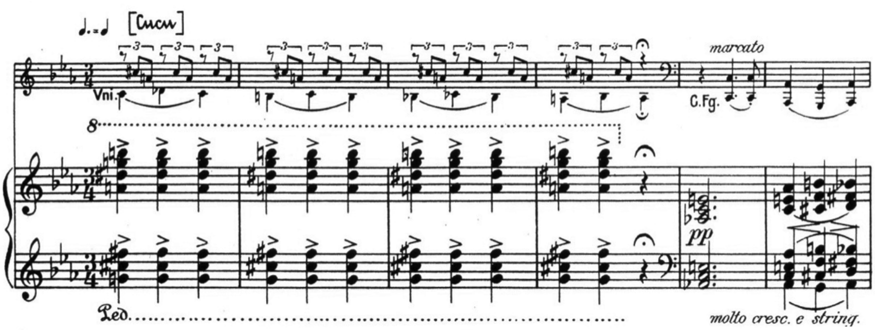
Coloristica orchestrală este asigurată de introducerea unor sunete care nu au mai fost folosite până acum, cum ar fi *fluierul*:



[59]

Utilizarea fluierului de către Nae Ipingescu are loc la finalul scenei a IV-a din actul I. Intervenția celor doi este cu atât mai urgentă cu cât după ce aud cearta dintre *un bărbat* și Zița, aceasta le cere ajutorul în disperare de cauză. Înțelegem că fluierul este folosit pentru a-l speria pe potențialul agresor al Ziței, până la momentul când cei doi vor ajunge la fața locului. Sunetul fluierului se aude peste acordurile disonante, eliptice de terță cu secundă și cvartă mărită (do–re#–fa#–sol) ce se aud în orchestră, în partida trompetelor.

Sau sunetul ceasului care bate ora 11 noaptea, *cucul* cum îl numește compozitorul:



[60]

[59] *Idem*, p. 33.
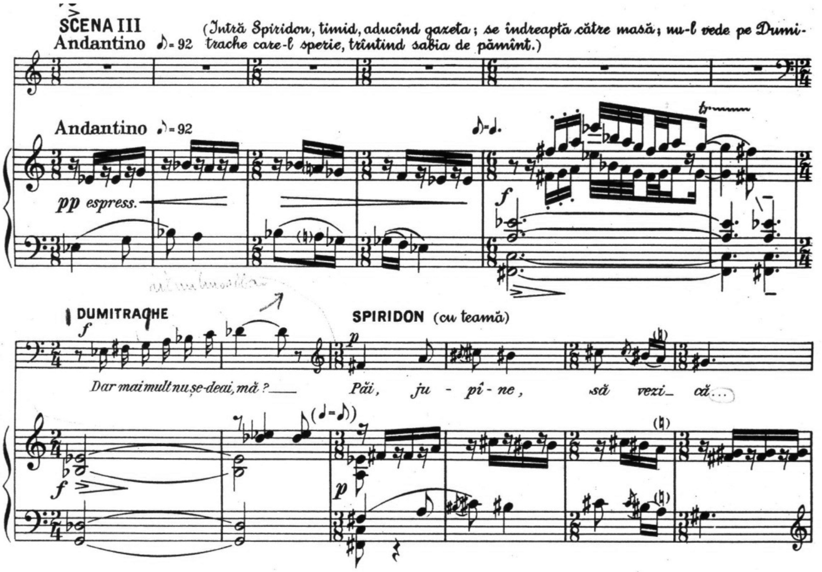
Exemplul reprezintă finalul primei scene a actului al II-lea. După ce Veta adoarme, ceasul bate ora 23, un indiciu pentru Rică cum că poate intra în camera iubitei. Observăm aici prezența unui acord de *sol* cu cvintă, septimă și undecimă mărită (sol–si becar–re diez–fa diez–la becar–do diez) și cu terța mare descendentă repetată obsesiv (do diez–la becar), sugerând băiata ceasului.

Un alt sunet de factură nouă pentru muzica de operă este cel al *armei* care se descarcă în timp ce Chiriac fuge după „bagabont", în scena a IV-a a actului al II-lea, sau *acordeonul* ce o acompaniază pe Zița în *arioso*-ul „Angel radios!".

Cu ajutorul schimbărilor dese de tonalitate, măsură și tempo, compozitorul scoate în evidență starea sufletească a personajelor.

Un exemplu edificator este dialogul dintre jupân Dumitrache și Spiridon (scena a III-a a primului act).

Aici avem două personaje cu caractere total diferite: Dumitrache este stăpânul casei, cel care este obișnuit să aibă dreptate întotdeauna și din cuvântul căruia nu se iese (caracterizat de compozitor prin tonul aspru, în crescendo, nuanțe de *forte, prepicitando* și *allegretto*), în timp ce Spiridon este ucenicul tânăr, timid, pe care de obicei își descarcă nervii stăpânul (caracterizat de un ton cald, sincopat, în *pianissimo expressivo*).



[61]

Muzical, Constantinescu îi creionează exemplar: șaisprezecimile încadrate de pauze de la începutul scenei (primele patru măsuri, în *pianissimo*, măsura de 3/8)
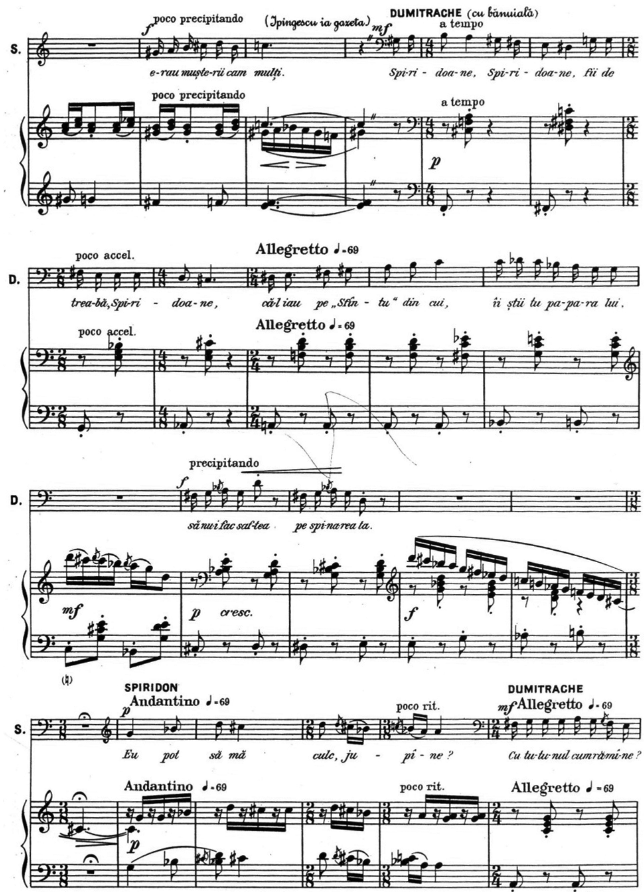
---

[60] Paul Constantinescu, *O noapte furtunoasă*, operă comică după I.L. Caragiale, reducție pentru voce și pian, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R, București, 1958, p. 62.

[61] Paul Constantinescu, *O noapte furtunoasă*, operă comică după I.L. Caragiale, reducție pentru voce și pian, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R, București, 1958, p. 27.

fac aluzie la mersul pe vârfuri a lui Spiridon, cu scopul de a nu îl deranja pe Dumitrache, de a fi cât se poate de puțin vizibil în ochii acestuia. A patra măsură aduce o schimbare, și anume observarea lui Spiridon de către Dumitrache. Măsura se transformă din 3/8 în 6/8, pe un acord micșorat cu septimă micșorată (fa#–la–do–mi bemol), *întunecând* astfel atmosfera scenică. *Tremolo*-ul ce se aude în orchestră pe această măsură reprezintă frica pe care Spiridon începe să o simtă.

Întrebarea jupânului întinsă pe distanța unei septime mici ascendente (*Dar mai mult nu ședeai, mă?*: mi bemol–re bemol) sună deja, pentru Spiridon, ca o amenințare. Încercând să calmeze nervozitatea stăpânului său, Spiridon răspunde frumos, calm, în nuanțe de *piano*, revenind la măsura de 3/8 cu care începe scena. Apogiaturile amintesc de melosul popular pe care compozitorul l-a folosit cu precădere în partida lui Spiridon, dar ele emană, în același timp, frica față de jupân, asemănându-se cu un „sughiț”.



62
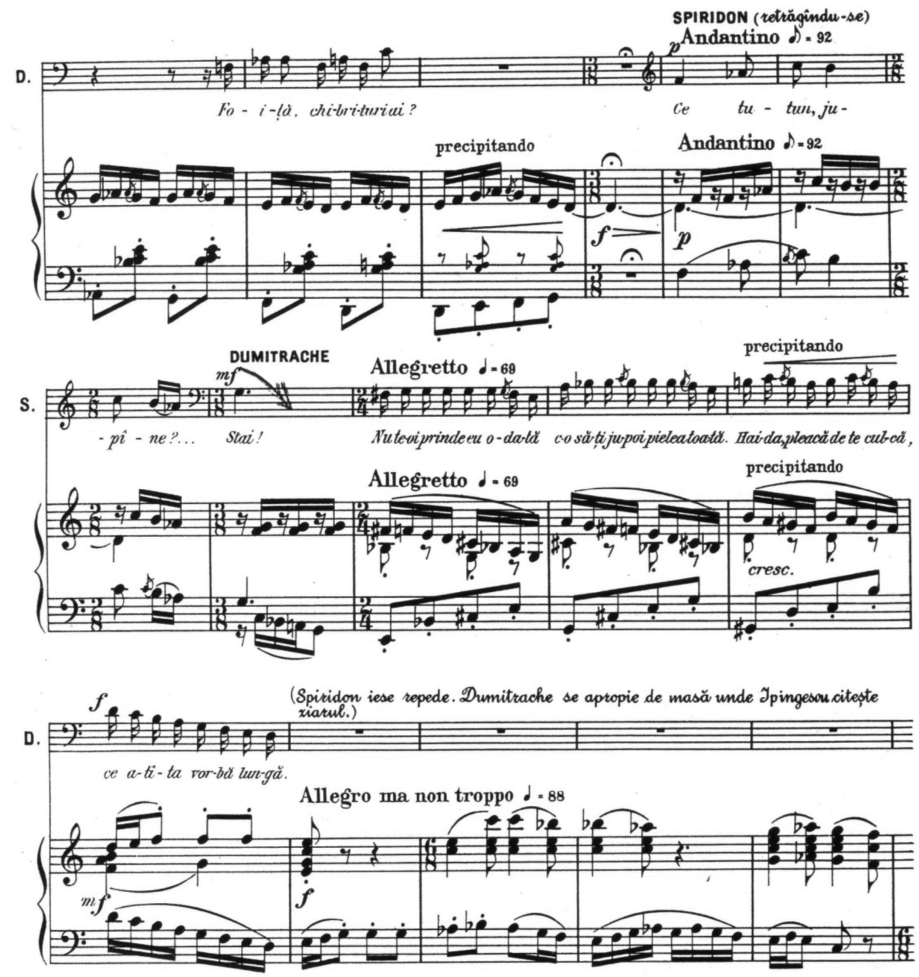
---

62 Paul Constantinescu, *O noapte furtunoasă*, operă comică după I.L. Caragiale, reducție pentru voce și pian, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R, București, 1958, p. 28.

Viclean, Dumitrache se înscrie, pentru un scurt moment, pe linia impusă de Spiridon, urmând ca, în scurt timp, să ajungă tot la amenințare. Observăm aici schimbarea rapidă a tempo-ului, de la 3/8 la 4/8, 2/8 și, în final, la 2/4. De la *mezoforte* partida jupânului ajunge la *allegretto* și la *precipitando* în *forte.*

Isteț, Spiridon așteaptă un moment (observăm cele două măsuri de mers melodic descendent, urmate de o măsură de pauză), până să își ceară voie ca să plece la culcare.

Ca și până acum, Spiridon folosește tot un ton calm și cald, în *andantino*, reluând măsura de 3/8, ce îl caracterizează:



63

63 Paul Constantinescu, *O noapte furtunoasă*, operă comică după I.L. Caragiale, reducție pentru voce și pian, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R, București, 1958, p. 29.

Cu toată strădania lui Spiridon, din păcate, acesta nu reușește să scape de amenințarea cu bătaia. Punctul culminant al tensiunii îl observăm în partida lui Dumitrache, marcată de multitudinea de șaisprezecimi ce alcătuiesc măsurile de 2/4, într-o nuanță de *forte* și într-un *allegretto precipitando*.

După ieșirea lui Spiridon din scenă, în orchestră se aude motivul *Iunionului* (6/8), semn că jupânul, enervat de prezența lui Spiridon, dorește să reia conversația anterioară cu Ipingescu.

Observăm că, în acest dialog dintre jupân Dumitrache și Spiridon ce cuprinde 52 de măsuri, de 20 de ori, măsura fluctuează între 3/8–2/8–6/8–2/4–4/8, cu repetări.

Aria este folosită de către Paul Constantinescu într-o manieră stilizată. Astfel, aceste arii
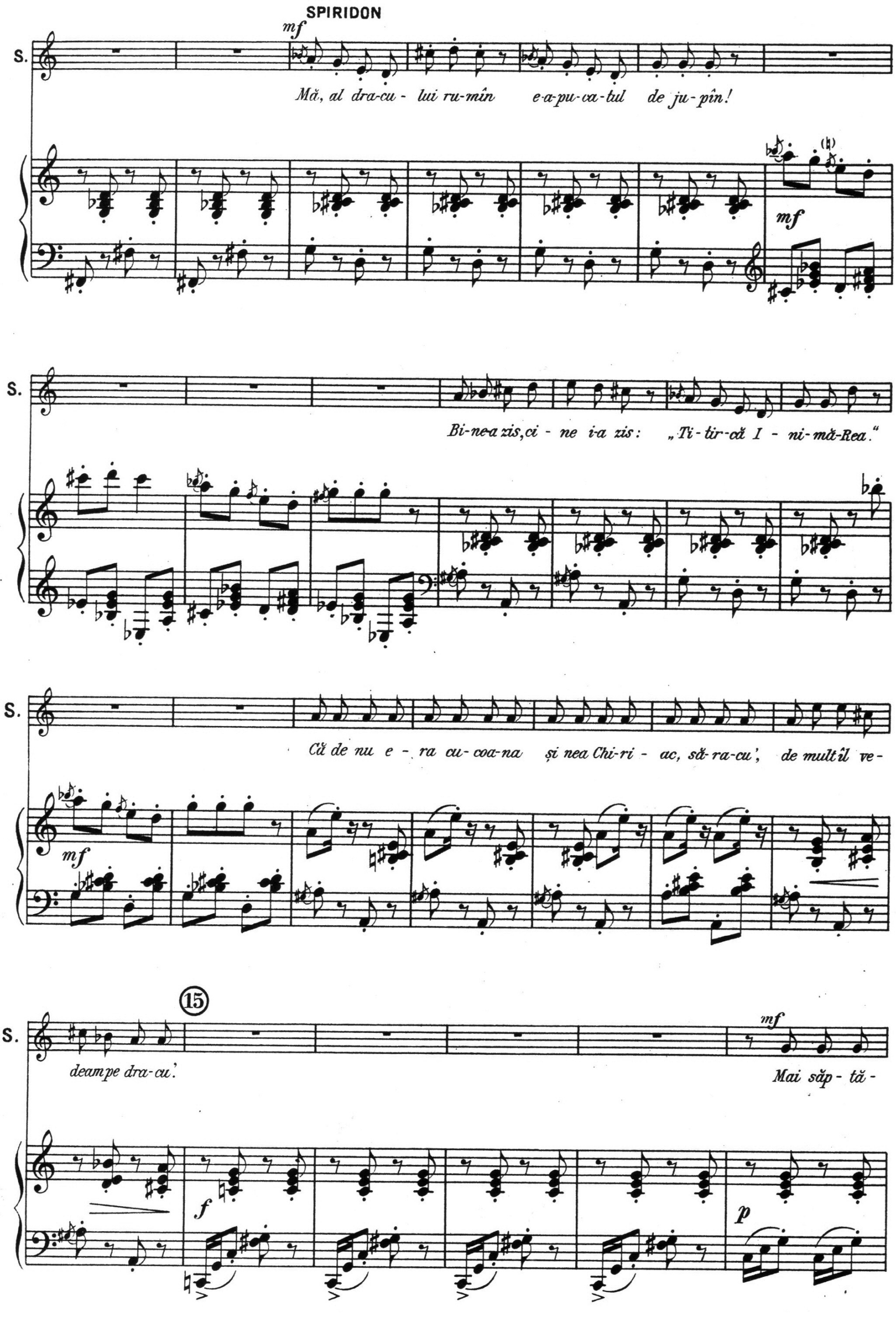
> nu sunt încadrate în obișnuite game „major-minor" de tip occidental, ci în game populare și în vechi moduri de proveniență psaltică. Mai cu seamă în succinta arie a lui Spiridon se remarcă o evidentă afinitate cu modurile orientale utilizate cu precădere de Anton Pann, Musicescu, Kiriac, Cuclin. Toate acestea determină o încântătoare armonie modală, care domină întreg discursul muzical, unde trebuie precizat că vom întâlni foarte puține momente polifonice.[64]

În aria lui Spiridon întâlnim elemente de sârbă lăutărească, precum și ritmul sincopat, *monoritmul staccato* (cântatul-vorbit pe aceeași notă muzicală), iar prin utilizarea apogiaturilor, a stilului melismatic, se subliniază, pe lângă „parfumul" muzicii populare, plânsul, timiditatea și frica personajului.

Compusă din două strofe, aria se dorește a fi o descriere a lui Spiridon, dar și a vieții tânărului ucenic în casa jupânului. Pentru a crea un moment de intimitate, potrivit pentru ca Spiridon să se poată *destinde* aprinzându-și o țigară, i se pune la dispoziție întreaga scenă.

Mai jos am prezentat începutul acestui monolog cântat:

[64] Doru, Popovici. *Muzica românească contemporană.* București, Editura Albatros, 1970, p. 311.
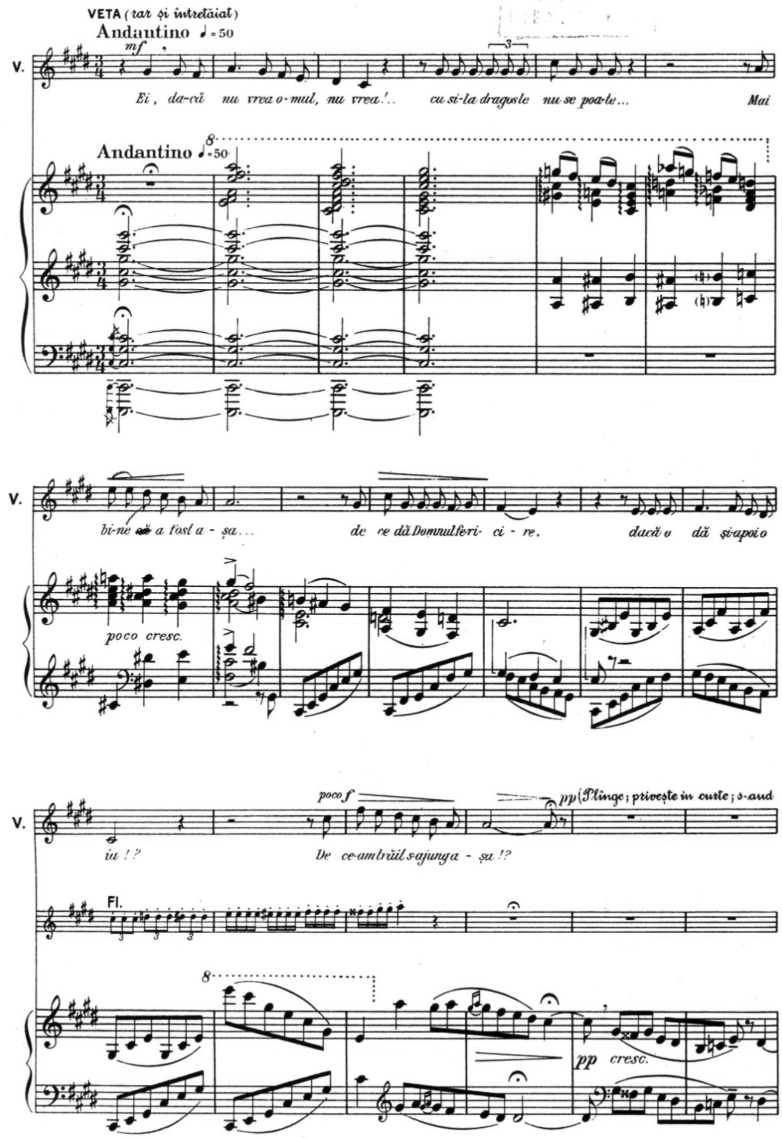


[65]

---

65 Paul Constantinescu, *O noapte furtunoasă*, operă comică după I.L. Caragiale, reducție pentru voce și pian, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R, București, 1958, p. 35.

Acompaniamentul în contratimp al orchestrei și folosirea acordurilor în *staccato* fac trimitere la sunetul de țambal, cunoscut ca fiind un instrument muzical folcloric. Trimiteri la muzica populară fac și apogiaturile care se aud atât în linia vocală cât și în orchestră.

Momentul de zbucium sufletesc al Vetei, de la finalul scenei a VIII-a a primului act, poate fi privit ca un fragment dintr-o arie:



[66]

Paul Constantinescu, *O noapte furtunoasă*, operă comică după I.L. Caragiale, reducție pentru voce și pian, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R, București, 1958, p. 47.

Note 66: Paul Constantinescu, *O noapte furtunoasă*, operă comică după I.L. Caragiale, reducție pentru voce și pian, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R, București, 1958, p. 47.

Linia vocală a Vetei este acompaniată în orchestră de acorduri arpegiate. Linia cromatică a flautului duce la extrem disperarea Vetei, aflată în situația unei eventuale despărțiri de bărbatul pe care îl iubește.

Saltul de cvartă ne apare ca un suspin al Vetei. Acest salt de cvartă, îl întâlnim în trei rânduri; mai exact *sol diez – do diez* în primul și al doilea exemplu: *cu sila dragos**te nu** se poate* / ***de ce** dă Domnul fericire* și *do diez – fa diez* în exemplul al treilea: ***de ce** am trăit să ajung așa* îl întâlnim în acest *monolog* al Vetei.

Tot în acompaniamentul orchestral auzim în măsurile 5, 6 și 7 o înlănțuire cromatică de octave, interval muzical care subliniază golul sufletesc resimțit de eroina noastră, în acest moment scenic.

După cum am văzut, în lucrarea muzicală întâlnim cu greu câteva momente lirice. În defavoarea ariei, compozitorul a utilizat *recitativul* ca principal mod de exprimare.

De ce *recitativul*? Deoarece, cu ajutorul lui, cuvântul în operă primește ritm, accent și muzicalitate. Doru Popovici observa că „veșmântul muzical a menținut intactă ritmica firească a vorbirii, justețea accentului, dar mai ales fermecătoarea muzicalitate a vocalelor românești, a căror suavă armonie este din când în când tulburată de câte un grup de consonante”[67].

Recitativul pe care acesta l-a folosit în opera sa este cel de tip *accompagnato* sau *strumentato*, adică „un recitativ melodizat, acompaniat de instrumente (…) iar ulterior de orchestră. Această ultimă variantă de recitativ poartă denumirea de *arioso*”[68]. Întreaga operă este construită din astfel de recitative, să ne gândim doar la dialogul dintre jupân și Nae Ipingescu, de la începutul actului I, la dialogul dintre Chiriac și Dumitrache, la citirea și comentarea gazetei de către Ipingescu și Dumitrache etc.

Legat de *arioso*, Vasile Tomescu completa spunând că acesta:

> ca gen specific de melodizare a recitativului, (…) are o funcție eminamente dramatică, psihologică: structurat pe ritmul și rima textului, arioso apare ca o originală declamație muzicală în care contrastul dintre intervalele stabile și cele disjuncte, ornamentația, alunecarea vocilor cu efect burlesc, întretăierea de motive ale personajelor aflate în conflict concurează la realizarea unui discurs muzical satiric de absolută originalitate.[69]

Elaborarea libretului: modificări față de textul original

În elaborarea libretului, compozitorul a fost nevoit să comprime acțiunea din cele două acte ale comediei lui Caragiale, păstrând totuși neschimbate personajele și

---

[67] Doru, Popovici. *Muzica românească contemporană.* București, Editura Albatros, 1970, p. 310.

[68] „Recitativ” în *Dicționar de Termeni Muzicali*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1984, p. 408.

[69] Vasile Tomescu. *Paul Constantinescu***.** București. Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România., 1967, p. 148.

șirul evenimentelor. În libret întâlnim replici luate identic din piesa de teatru, precum și replici modificate de compozitor pentru a comprima o scenă și pentru a crea o versificație necesară cântului.

Să cercetăm câteva exemple în care Paul Constantinescu comprimă dialogul conceput inițial de I. L. Caragiale sau modifică anumite cuvinte, păstrând neschimbat mesajul transmis cu ajutorul acestora.

De exemplu, discursul jupânului din prima scenă a piesei de teatru este mult mai amplu, în comparație cu libretul, unde acest text apare comprimat: „Jupân Dumitrache: Știi dumneata că la lăsata secului am mers la grădină la „Iunion"; eram eu, consoarta mea și cumnată-mea Zița. Ne punem la o masă, ca să vedem și noi comediile alea de le joacă Ionescu. Trece așa preț ca la un sfert de ceas, și numai ce mă pomenesc cu un ăla, cu un bagabont de amploaiat…."[70], iar în libret îl regăsim comprimat: „Jupân Dumitrache: La lăsata secului, cu consoarta și cumnata, ne duserăm la grădină să vedem comediile pe care le joacă Ionescu. Trecu așa preț de un ceas și mă pomenesc că vine alături, la altă masă, un pârlit de amploaiat."[71]

Dialogul amplu dintre Jupân Dumitrache și prietenul său Nae Ipingescu din comedie este redus de către compozitor, în așa măsură încât se păstrează doar elementele care declanșează acțiunea, cum ar fi: locul unde a avut loc întâmplarea nefericită (Iunion), cine a fost la Iunion (Jupân Dumitrache, Veta și Zița), cine le-a deranjat seara („un bagabont/pârlit de amploaiat"). Epitetul inventat de compozitor: „pârlit" de amploaiat în loc de „bagabont", are rolul de a comprima sensul dialogului suprimat din comedie. Mai mult, acest epitet are o sonoritate comică, fiind asemănător cu limbajul folosit de Caragiale.

Alte detalii din comedia lui Caragiale, pe care nu le regăsim în libret, le putem afla tot în dialogul dintre jupân Dumitrache și amicul său, Nae Ipingescu:

> încep să mă-ncruntez la bagabontul și mai că-mi venea să-l cârpesc, dar mi-era rușine de lume; eu de! negustor, să mă pui în poblic cu un coate-goale nu vine bine…. Mai mă uit eu încolo, mai mă fac că nu mă sinchisesc de el … bagabontul cu ochii zgâiți la cocoane; ba încă-și pune și ochilarii pe nas. Tii! frate Nae, să fi fost el aici să mă fiarbă așa, că-i sărea ochilarii din ochi și giubenul din cap, de auzea câinii din Giurgiu.[72]

Compozitorul reușește exemplar să transforme acest text vorbit din comedie într-o frază care devine alertă și cadențată în operă, ce se desfășoară într-o singură respirație dinamizată literar prin conjuncția „iar" repetată obsesiv:

> Jupân Dumitrache: Mă-ncruntai la bagabontul și-mi venea ca să-l cârpesc, dar eu, negustor, în poblic să mă pun cu coate goale! (…) Mă fac că mă uit în colo fără să mă

70 I.L. Caragiale, *O noapte furtunoasă* în „O scrisoare pierdută", ediție îngrijită, prefață, tabel cronologic și repere istorico-literare de Ioan Adam, Galați, Editura Porto-Franco, 1993, p. 4.

71 Paul Constantinescu, *O noapte furtunoasă*, operă comică după I.L. Caragiale, reducție pentru voce și pian, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R, București, 1958, p. 13–14.

72 I.L. Caragiale, *O noapte furtunoasă* în „O scrisoare pierdută", ediție îngrijită, prefață, tabel cronologic și repere istorico-literare de Ioan Adam, Galați, Editura Porto-Franco, 1993, p. 5.

sinchisesc, bagabontul iar se uită, mă uit iar la el, atuncea, coate goale-ntoarce capul; mă uit iară la comedii, iar se uită la cucoane, iar mă întorc, el iar se întoarce, iar mă uit, Nae Ipingescu: el iar se uită![73]

De asemenea, întâlnim replici ca de exemplu cele ale lui Nae Ipingescu care lipsesc în libret: „Nu se ia după toate, jupân Dumitrache; după cum e și femeia: dacă trage la el cu coada ochiului și face fasoane, vezi bine! Bagabonții atât așteaptă (…) Vai de mine! Jupân Dumitrache, adică, gândești că am vrut ca să-ți fac un atac? Îmi pare rău!".[74]

Descrierea de către Dumitrache a traseului pe care l-au făcut în acea seară apare condensată în libret. Astfel, replicile jupânului din comedie: „Ei! Apucăm pe la Sfântul Ionică ca să ieșim pe Podul-de-pământ, papugiul cât colea după noi; ieșim în dosul Agiei, – coate-goale după noi; ajungem la Sfântul Ilie în Gorgani, – moftangiul după noi; mergem pe la Mihai-Vodă ca să apucăm spre Stabilament, – mațe-fripte după noi…"[75] devin în operă: „apucăm pe Sfânt Ionică, papugiul cât colea. Aoleo, să fi intrat el, aoleo, să fi intrat el pe Marcu Aoleriu! Că aveam de gând să intru cu cucoanele în casă, să-l trimet pe Chiriac pe din dos pe la Bondoc eu să-l iau pe la spate, să-l apucăm la mijloc pentru ca să-l întreb eu: ce poftești tu, mă musiu? Și să-l și umflu … dar geaba".[76]

O mare parte din dialogul prezent în comedie este suprimat. În libret regăsim doar neschimbată intenția jupânului de a-l prinde de „bagabont"; de asemenea, o inovație a compozitorului este introducerea în text a unui element nou de localizare: „pe la Bondoc" (pe care nu îl regăsim în textul lui Caragiale), precum și a cuvintelor ce creează rimă și sporesc efectul comic: „Bondoc/mijloc" și a repetării unor cuvinte: „să-l trimet/să-l iau/să-l apucăm/să-l întreb".

O altă caracteristică a stilului propriu dezvoltat de Paul Constantinescu e reprezentată de elementele de versificație, cu ajutorul cărora se aduc la esență, într-o manieră comică, replicile create de Caragiale. Spre exemplu, replica lui Dumitrache: „Eu, știi, cu negustoria, mai mergi colo, mai du-te dincolo, mă rog, ca omul cu daraveri, toată ziua trebuie să lipsesc de-acasă"[77] se transformă, în libret, în: „eu, știi, cu negustoria, plec de-acasă toată ziua"[78] sau „Consoarta mea?… Ce să zică?…

[73] Paul Constantinescu, *O noapte furtunoasă*, operă comică după I.L. Caragiale, reducție pentru voce și pian, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R, București, 1958, p. 14–15.

[74] I.L. Caragiale, *O noapte furtunoasă* în „O scrisoare pierdută", ediție îngrijită, prefață, tabel cronologic și repere istorico-literare de Ioan Adam, Galați, Editura Porto-Franco, 1993, p. 3.

[75] I.L. Caragiale, *O noapte furtunoasă* în „O scrisoare pierdută", ediție îngrijită, prefață, tabel cronologic și repere istorico-literare de Ioan Adam, Galați, Editura Porto-Franco, 1993, p. 5.

[76] Paul Constantinescu, *O noapte furtunoasă*, operă comică după I.L. Caragiale, reducție pentru voce și pian, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R, București, 1958, p. 16.

[77] I.L. Caragiale, *O noapte furtunoasă* în „O scrisoare pierdută", ediție îngrijită, prefață, tabel cronologic și repere istorico-literare de Ioan Adam, Galați, Editura Porto-Franco, 1993, p. 8.

[78] Paul Constantinescu, *O noapte furtunoasă*, operă comică după I.L. Caragiale, reducție pentru voce și pian, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R, București, 1958, p. 19.

De! ca muierea … mai ursuză”[79] devine în libret: „ca muierea … mai ursuză-i cată price”.[80]

La fel de grăitoare este replica lui Chiriac, unde compozitorul nu schimbă decât ultimul cuvânt, înlocuind „listă” cu „catastif”, astfel: „zic: ‚N-am eu de-a face cu popa Zăbavă, nu-l am pe listă’ (…)”[81] devine „zic: nu-mi pasă, cu popa n-am de-a face, nu-l am în catastif”[82].

De asemenea, intervenția lui Nae Ipingescu care subliniază soarta pe care a avut-o Zița cu fostul ei soț, Ghiță Țircădău, este versificată în operă. „Nu i-am încheiat eu procesul-verbal atuncea noaptea, când a tratat-o cu insulte și cu bătaie”[83] devine în partitură: „Nu-i făcui eu procesul de contravențiune, ce atâtea vorbe multe, atunci când a tratat-o cu palme și insulte?”[84] unde întâlnim versificația bazată pe cuvintele: „contravențiune/multe/palme/insulte”.

La versificația creată de către compozitor, mai trebuie să adăugăm modul în care textul din comedie: „Aoleo, Spiridoane, nu te-oi prinde odată!… Săracul Sf. Nicolae!”[85], se transformă, în libret, în: „nu te-oi prinde eu odată c-o să-ți jupoi pielea toată. Haida pleacă de te culcă, ce atâta vorbă lungă”[86]; observăm aici rima pe care o folosește compozitorul.

Exemple în care compozitorul comprimă textul original: intervenția lui Chiriac: „Jupâne, da deseară știi că ești de rond … mergi? / Jupân Dumitrache: Mai e vorbă! Cum să nu merg? De ce m-am îmbrăcat? Nu vezi? / Chiriac: Jupâne, da faci toate posturile? nu-i așa? Nu sunt multe … până pe la două după douăspce le isprăvești”[87] apare în operă astfel: „Chiriac: Jupâne, deseară ești de rond … mergi? / Jupân Dumitrache: Mai e vorbă, cum să nu merg!”.[88] Aici compozitorul păstrează neschimbată întrebarea lui Chiriac și răspunsul lui Dumitrache din comedia lui

---

79 I.L. Caragiale, *O noapte furtunoasă* în „O scrisoare pierdută”, ediție îngrijită, prefață, tabel cronologic și repere istorico-literare de Ioan Adam, Galați, Editura Porto-Franco, 1993, p. 8.

80 Paul Constantinescu, *O noapte furtunoasă*, operă comică după I.L. Caragiale, reducție pentru voce și pian, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R, București, 1958, p. 20.

81 I.L. Caragiale, *O noapte furtunoasă* în „O scrisoare pierdută”, ediție îngrijită, prefață, tabel cronologic și repere istorico-literare de Ioan Adam, Galați, Editura Porto-Franco, 1993, p. 9.

82 Paul Constantinescu, *O noapte furtunoasă*, operă comică după I.L. Caragiale, reducție pentru voce și pian, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R, București, 1958, p. 23.

83 I.L. Caragiale, *O noapte furtunoasă* în „O scrisoare pierdută”, ediție îngrijită, prefață, tabel cronologic și repere istorico-literare de Ioan Adam, Galați, Editura Porto-Franco, 1993, p. 10.

84 Paul Constantinescu, *O noapte furtunoasă*, operă comică după I.L. Caragiale, reducție pentru voce și pian, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R, București, 1958, p. 25–26.

85 I.L. Caragiale, *O noapte furtunoasă* în „O scrisoare pierdută”, ediție îngrijită, prefață, tabel cronologic și repere istorico-literare de Ioan Adam, Galați, Editura Porto-Franco, 1993, p. 12.

86 Paul Constantinescu, *O noapte furtunoasă*, operă comică după I.L. Caragiale, reducție pentru voce și pian, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R, București, 1958, p. 29.

87 I.L. Caragiale, *O noapte furtunoasă* în „O scrisoare pierdută”, ediție îngrijită, prefață, tabel cronologic și repere istorico-literare de Ioan Adam, Galați, Editura Porto-Franco, 1993, p. 10.

88 Paul Constantinescu, *O noapte furtunoasă*, operă comică după I.L. Caragiale, reducție pentru voce și pian, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R, București, 1958, p. 26.

Caragiale, elemente care vor fi esențiale în scena discuției aprinse dintre Veta și Chiriac, de mai târziu.

Din monologul lui Rică Venturiano din actul al II-lea, scena a 8-a, compozitorul păstrează în libret doar exclamația lui Rică, care dă și titlul comediei: „O, ce noapte furtunoasă!”.[89]

Este remarcabilă tehnica prin care Paul Constantinescu a reușit să lase neschimbat sensul unei replici, folosind alte cuvinte, în așa manieră încât ne este greu să observăm că aceste cuvinte nu sunt cele ale lui Caragiale. De exemplu:

Replica lui Spiridon „Și mi-a și pus mâna-n păr”[90] o întâlnim în operă puțin schimbată, compozitorul înlocuind cuvântul „păr” cu „cap”, lăsând astfel neschimbat sensul: „Și mi-a și pus mâna-n cap”[91]. Totodată, compozitorul s-a folosit de înlocuirea acestui cuvânt și pentru a crea rime noi, prin asocierea cuvintelor: cap/scă-pat/tur-bat/fac.

Remarca lui Rică din piesa de teatru, scena a 9-a, actul al II-lea: „Sunt mort, sfinte Andrei!”[92] apare în libret astfel: „M-am dus, sfinte Andrei!”[93]; aici putem observa metoda compozitorului de a folosi sinonime pentru lăsa neschimbat înțelesul original al textului: „sunt mort” echivalând cu „m-am dus”. Sau observația lui Ipingescu din aceeași scenă o întâlnim în piesă astfel: „Nu mă nebuni, onorabile! Dumneata ești?”[94], iar în libret: „Ce, dumneata erai?” [95], unde cuvântul „ce” înlocuiește cu succes remarca exclamativă a lui Ipingescu din piesa de teatru, păstrând același sens neschimbat, de recunoaștere a lui Rică de către Nae Ipingescu.

Finalul ne apare diferit în comedie față de opera muzicală. Astfel, dacă I. L. Caragiale îi alocă lui Nae Ipingescu ultimul cuvânt, prin aprobarea „Rezon!”[96] în libret, compozitorul Paul Constantinescu „adună” într-un unison de La major, format din dominantă și terță, toate cele cinci personaje Veta, Zița, Rică, Chiriac și Nae Ipingescu, cu excepția jupânului Dumitrache.

---

89 Paul Constantinescu, *O noapte furtunoasă*, operă comică după I.L. Caragiale, reducție pentru voce și pian, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R, București, 1958, p. 82.

90 I.L. Caragiale, *O noapte furtunoasă* în „O scrisoare pierdută”, ediție îngrijită, prefață, tabel cronologic și repere istorico-literare de Ioan Adam, Galați, Editura Porto-Franco, 1993, p. 15.

91 Paul Constantinescu, *O noapte furtunoasă*, operă comică după I.L. Caragiale, reducție pentru voce și pian, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R, București, 1958, p. 38.

92 I.L. Caragiale, *O noapte furtunoasă* în „O scrisoare pierdută”, ediție îngrijită, prefață, tabel cronologic și repere istorico-literare de Ioan Adam, Galați, Editura Porto-Franco, 1993, p. 39.

93 Paul Constantinescu, *O noapte furtunoasă*, operă comică după I.L. Caragiale, reducție pentru voce și pian, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R, București, 1958, p. 82.

94 I.L. Caragiale, *O noapte furtunoasă* în „O scrisoare pierdută”, ediție îngrijită, prefață, tabel cronologic și repere istorico-literare de Ioan Adam, Galați, Editura Porto-Franco, 1993, p. 39.

95 Paul Constantinescu, *O noapte furtunoasă*, operă comică după I.L. Caragiale, reducție pentru voce și pian, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R, București, 1958, p. 83.

96 I.L. Caragiale, *O noapte furtunoasă* în „O scrisoare pierdută”, ediție îngrijită, prefață, tabel cronologic și repere istorico-literare de Ioan Adam, Galați, Editura Porto-Franco, 1993, p. 44.

Asemănări și diferențe în structura piesei de teatru și a operei

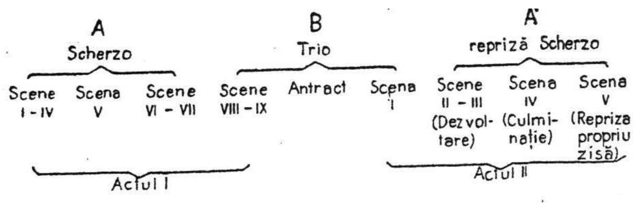
Ca orice lucrare muzicală care are la bază o piesă dramaturgică, este cu neputință să nu găsim între operă și piesa de teatru elemente comune, dar și diferențe. În cazul nostru, diferențele pe care le vom sublinia merg pe linia inițială a dramaturgului, respectând acțiunea scenică și desfășurarea evenimentelor. Paul Constantinescu a elaborat libretul comediei sale urmând fidel nu numai textul original din comedia lui Caragiale, dar și reformulând, acolo unde era nevoie, în așa manieră încât ne este greu să spunem că acele cuvinte nu sunt ale dramaturgului.

Printre elementele pe care compozitorul le-a păstrat neschimbate în comedia muzicală se numără: personajele (numele lor, funcția pe care o au, ordinea în care apar în scenă, inclusiv cele care apar indirect), actele (acțiunea se împarte atât în piesa de teatru cât și în comedia muzicală în 2 acte), actul I împărțit în 9 scene, și unele replici ale personajelor.

Printre diferențele majore se numără: condensarea, în operă, a celor nouă scene din actul al II-lea în cinci, acțiunea rămânând neschimbată, comprimarea replicilor și a scenelor până la esență sau eliminarea lor din libret.

Dacă piesa de teatru este definită de I. L. Caragiale ca fiind o comedie în două acte, fiecare numărând nouă scene, comedia muzicală a lui Paul Constantinescu apare ca o formă simfonică tripartită: o parte lentă mediană cu caracter liric (corespunzând scenelor VI–IX din actul I și scenei I din actul al II-lea, cu funcția de a prezenta personajele feminine – Veta și Zița – și distingându-se prin linii vocale de tip arioso cu nuanțe sentimentale), încadrate de două secțiuni dinamice: prima cu caracter de expoziție (scenele I–V din actul I), iar a doua realizând dezvoltarea și încheierea conflictului (scenele II–V al actului al II-lea). Aceste două părți extreme își trag substanța din recitativ și au un caracter de scherzo, ceea ce conferă întregii lucrări forma unui scherzo mare.

Analiza operei făcută de Anatol Vieru se prezintă astfel:



[97]

Această croială arhitectonică dezvăluie o perfectă îmbinare între principiul simfonic și cel dramatic, având ca rezultat o desfășurare teatral-muzicală originală, obținută prin restructurarea piesei de teatru.

Dacă primul act al operei păstrează același număr de scene (nouă), la fel ca și piesa de teatru, actul al II-lea al operei comprimă cele nouă scene ale piesei de tea-

[97] Anatol Vieru. „Însemnări la 'O noapte furtunoasă' de Paul Constantinescu" în *Muzica*. Revista Uniunii Compozitorilor din R.P.R. și a Ministerului Culturii, anul VI, nr. 3, martie, 1956, p. 32–39.

tru astfel: scenele I și II rămân neschimbate, apoi scena a III-a sintetizează scenele IV, V, VI ale comediei, iar scena a IV-a din operă corespunde scenei a VII-a din piesă, urmând ca scena a V-a din operă să comprime ultimele două scene ale piesei de teatru și anume scenele VIII și IX.

Unele dialoguri din piesa de teatru au fost transformate în operă în monologuri, peste alte scene se sare, de exemplu scena a 8-a din actul I, unde dialogul dintre Spiridon și Veta este transformat în operă într-un monolog al Vetei, iar Spiridon, prin urmare, nu mai apare în comedia muzicală. Scena a 8-a din actul al II-lea, ce reprezintă monologul lui Rică Venturiano, nu este păstrat de compozitor, acesta preluând doar expresia care dă și titlul operei „O, ce noapte furtunoasă!", apoi se sare direct la scena a 9-a.

În conceperea operei, compozitorul Paul Constantinescu a urmărit o cale de mijloc, o egalizare a importanței orchestrei, cât și a vocilor, fără ca una dintre ele să aibă o importanță mai mare. Drept urmare, orchestra face de multe ori corp comun cu spectatorii, având o puternică funcție de ridiculizare, eliminând expresiile particulare ale piesei, legate strict de epocă. Textul libretului este redus la maxim. Prin folosirea recitativului melodic, se accentua în mod natural cuvântul vorbit, iar, în acest fel, limbajul lui Caragiale era pus în valoare.

Decorul, o problemă disputată

Parte importantă a reprezentației teatrale, decorul a constituit un element asupra căruia artiștii responsabili cu viitoarea reprezentare scenică, fie ea teatrală sau muzicală, nu au căzut tocmai de acord.

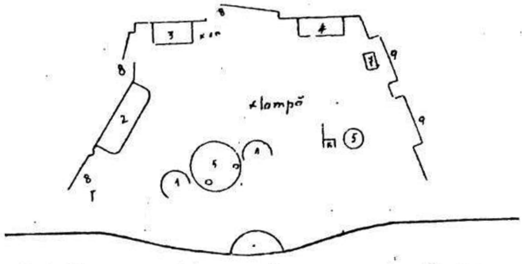
Pentru a arăta acest lucru, luăm spre comparație modul în care decorul gândit de dramaturg s-a oglindit în concepția a doi mari artiști care au realizat montări reprezentative ale *Nopții furtunoase*. Ne referim aici la Sică Alexandrescu și la Jean Rânzescu.

Astfel, dacă I. L. Caragiale a imaginat astfel decorul din comedia *O noapte furtunoasă* : „în București, la Dumitrache; o odaie de mahala. Ușă în fund, dând în sala de intrare; de amândouă părțile ușii din fund, câte o fereastră. Mobile de lemn și paie. La stânga, în planul întâi și-n planul din fund, câte o ușă; în dreapta pe planul al doilea, altă ușă. În dreapta în fund, răzemată de fereastră, o pușcă de gardist cu spanga atârnată lângă ea"[98], Sică Alexandrescu a fost de părere că „nici pe vremea lui Caragiale, decorul n-a fost realizat așa cum este descris în textul piesei (…) din aceleași motive care ne-au îndemnat și pe noi să ne abatem de la indicațiile autorului"[99]. Unul dintre motivele despre care vorbește regizorul era imposibilitatea, la

[98] I.L. Caragiale, *O noapte furtunoasă* în „O scrisoare pierdută", ediție îngrijită, prefață, tabel cronologic și repere istorico-literare de Ioan Adam, Galați, Editura Porto-Franco, 1993, p. 3.

[99] Alexandrescu, Sică. *Caiete de regie pentru O noapte furtunoasă, D-ale carnavalului, Conu Leonida față cu reacțiunea* de I.L. Caragiale. București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1956, p. 23.

acea vreme, a construirii unei camere la etaj care să aibă în spate două ferestre ce se deschideau, în afara casei, spre schele.

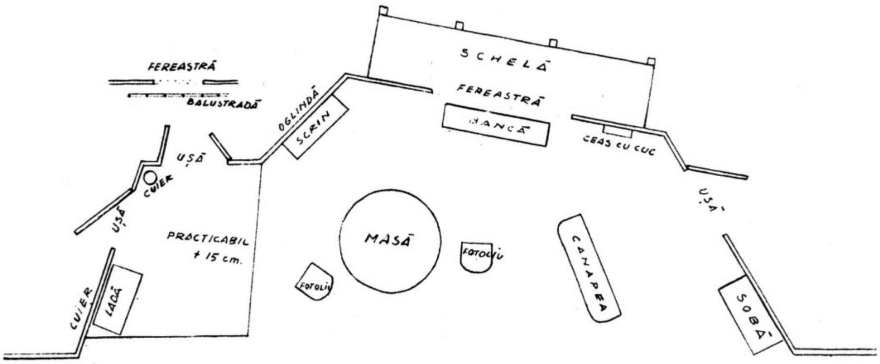


1. Fotoliu; 2. Divan; 3. Sobă; 4. Scrin cu oglindă; 5. Măsuţă; 6. Scaun; 7. Taburet; 8. Uşă; 9. Fereastră; 10. Puşca; [100]

Pentru reprezentarea muzicală, decorul a fost schițat de către regizorul și scenograful Jean Rânzescu:

> camera este împărțită în două, cea propriu-zisă – tradiționala odaie a lui Jupân Dumitrache – care ocupă mai mult de două treimi din spațiul scenei și un fel de anticameră, în stânga, despărțită de un perete marcat și având dușumeaua puțin mai ridicată față de restul camerei. (…) În anticameră dă ușa intrării principale și ușa spre camera lui Spiridon. Prin ușa anticamerei se vede de asemeni rampa unei scări, dând impresia că acțiunea se petrece la etaj. Pe peretele din fund al camerei principale se află fereastra, de o dimensiune mai mare, în fața căreia se vede schelăria[101].

Schița decorului conceput pentru reprezentarea muzicală:

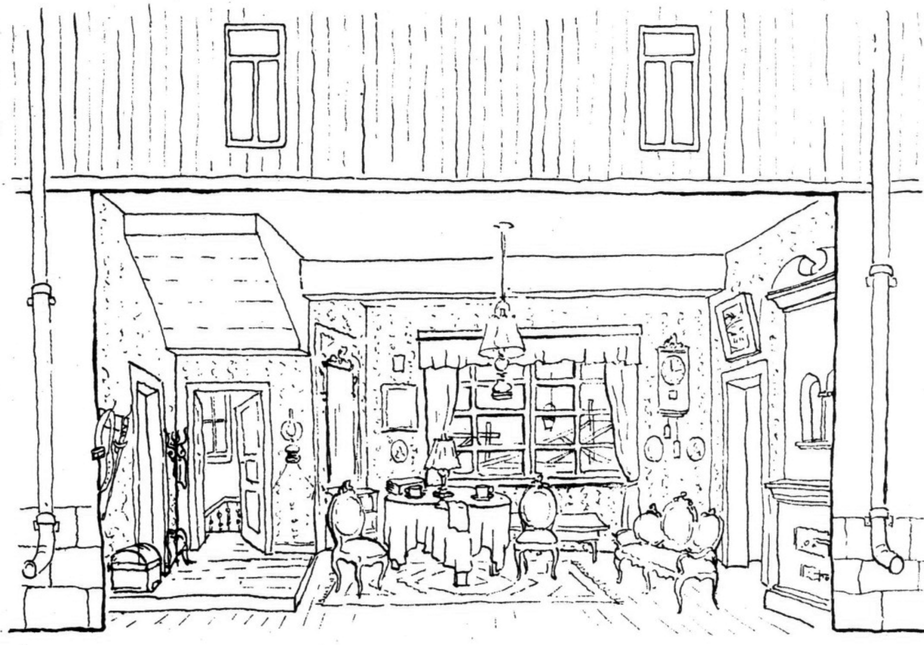


[102]

[100] *Idem*, p. 24.

[101] Paul Constantinescu, *O noapte furtunoasă*, operă comică după I.L. Caragiale, reducție pentru voce și pian, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R, București, 1958, p. 7.

[102] Paul Constantinescu, *O noapte furtunoasă*, operă comică după I.L. Caragiale, reducție pentru voce și pian, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R, București, 1958, p. 6.



În acest exemplu, avem două perspective ale decorului, care ne apare văzut de sus și din față.

Privind cele două schițe de decor, putem observa câteva asemănări.

Dacă am suprapune imaginar, cele două schițe, am constata că regizorul Jean Rânzescu a așezat piesele de decor în scenă, în oglindă, în comparație cu situația gândită de Sică Alexandrescu: dacă decorul piesei de teatru avea trei ferestre poziționate pe partea stângă, la operă întâlnim tot același număr de ferestre, dar poziționate puțin altfel: două dintre acestea sunt poziționate tot pe partea stângă iar a treia se află în spatele scenei. La fel se prezintă și situația ușilor din scenă. Divanul din schița piesei de teatru, pe care îl găsim așezat în partea stângă, îl găsim în decorul operei așezat în partea dreaptă a scenei.

Și cu soba este același lucru: regizorul Sică Alexandrescu a poziționat-o în spatele scenei, în partea stângă, iar regizorul Jean Rânzescu a plasat-o în partea dreaptă, în fața scenei.

Masa și cele două fotolii sunt singurele elemente de decor, al căror loc/așezare pe scenă apare neschimbat atât în schița piesei de teatru, cât și în cea a operei.

Printre elementele de decor distinctive se numără: scrinul cu oglindă și pușca în decorul piesei de teatru, iar în decorul operei întâlnim ceasul cu cuc, o bancă, o ladă și un cuier, precum și un practicabil înălțat cu 15 cm poziționat în stânga scenei, cu scopul de a împărți camera în două și de a crea, pe lângă odaia lui Dumitrache, o anticameră, cu scopul de a deschide spațiul acțiunii, după cum menționează Jean Rânzescu.

Concluzii:

Pornind de la evidențierea calităților care îi aseamănă, pe de-o parte, și îi completează pe cealaltă parte, atât pe I. L. Caragiale, cât și pe Paul Constantinescu și trecând prin analiza sumară (efectuată aici) a capodoperei *O noapte furtunoasă*, am dorit să prezentăm, comparativ, elementele de unicitate ale fiecăreia.

Ne-am oprit, în drumul nostru, asupra elementelor specifice care încadrează *O noapte furtunoasă* în realism precum și în verism, asupra contribuțiilor personale pe care compozitorul le-a adus comediei, în viziunea sa proprie. Am exemplificat comparativ modul în care textul original suferă transformări în libret, am vorbit despre structura operei pe care Constantinescu a alcătuit-o diferit de cea a piesei de teatru și, în cele din urmă, am vorbit și despre modul în care ne apare prezentat decorul.

Considerăm că *Noaptea Furtunoasă*, deși s-a născut din geniul și ochiul critic cu care Caragiale privea lumea, este adusă la un alt nivel, prin intervenția lui Paul Constantinescu, intervenție menită să insufle *Nopții furtunoase* un comic nou, proaspăt și revigorant, foarte personal.

Putem spune că lumea lui Caragiale a rămas la fel de vie azi ca și atunci, calitate pe care Paul Constantinescu a înțeles-o și a dezvoltat-o în opera sa, nescăpând din vedere scopul său de a transporta *Noaptea furtunoasă* în contemporan.

Această nouă interpretare a *Nopții Furtunoase* creată de Paul Constantinescu ne ajută astăzi, să redescoperim, într-o cheie mai însuflețită, viața așa cum o vedea Caragiale, transformând comedia în introspecție. Se cuvine, așadar, să îi acordăm compozitorului un loc de cinste în cultura postmodernă, ca urmare a reușitei acestuia de a recrea una din piesele fundamentale ale culturii românești, pentru a o înrădăcina în prezent.

Luminița Vișan a obținut un masterat de muzicologie la Universitatea de Muzică „Gheorghe Dima" și este doctorand în teatru la Universitatea Babeș Bolyai din Cluj.

Bibliografie

Alexandrescu, Sică. *Caiete de regie pentru O noapte furtunoasă, D-ale carnavalului, Conu Leonida față cu reacțiunea* de I. L. Caragiale. București. Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1956.

Caragiale, Ion Luca. *Opere 3. Nuvele, povestiri, amintiri, versuri, parodii.* Ediție critică de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu, Liviu Călin. Introducere de Silvian Iosifescu. București. Editura pentru Literatură, 1962.

Caragiale, Ion Luca. *O scrisoare pierdută.* Ediție îngrijită, prefațată, tabel cronologic și repere istorico-literare de Ioan Adam. Galați. Editura Porto-Franco, 1993.

Cioculescu, Șerban, *Corespondența dintre I. L. Caragiale și Paul Zarifopol 1905–1912,* București, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II", 1935.

Cioculescu, Șerban. *Viața lui I. L. Caragiale. Caragialiana*. București. Editura Eminescu, 1977.

Constantinescu, Paul. „Cum l-am văzut pe Caragiale în muzică". *Muzica*. Revista Editurii Compozitorilor din R.P.R și a Comitetului de Stat pentru Literatură și Artă, anul XII, nr. 6, iunie, 1962.

Constantinescu, Paul,*O noapte furtunoasă*, operă comică după I. L. Caragiale, reducție pentru voce și pian, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R, București, 1958.

Cosma, Octavian, Lazăr. *Universul muzicii românești. Uniunea compozitorilor și muzicologilor din România (1920–1995)*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, 1995.

DEX, Dicționarul Explicativ al Limbii Române, ediția a II-a, Editura Univers Enciclopedic, București, 1996.

Gheorgiu, Octavian și Silvia, Cucu. *Istoria teatrului universal.* București. Editura Didactică și Pedagogică, 1966.

Grigorescu, Dan și Sorin, Alexandrescu. *Romanul realist în secolul al XIX-lea.* București. Editura Enciclopedică Română, 1971.

Popovici, Doru. *Muzica românească contemporană.* București: Editura Albatros, 1970.

Tomescu, Vasile. *Paul Constantinescu*. București. Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România. 1967.

Ubersfeld, Anne. *Termenii cheie ai analizei teatrului*. Trad. Georgeta Loghin. Iași. Institutul European, 1999.

Vancea, Zeno. „Opera muzicală a lui Paul Constantinescu". Studii și cercetări de istoria artei, seria teatru, muzică, cinematografie, tomul 13, nr. 1. București. Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1966.

Vieru, Anatol. „Însemnări la ,O noapte furtunoasă' de Paul Constantinescu". *Muzica*. Revista Uniunii Compozitorilor din R.P.R. și a Ministerului Culturii, anul VI, nr. 3, martie, 1956.

UNIVERSITAS • NAPOCENSIS
ROMANIA
PRESA UNIVERSITARĂ

ISBN: 978-606-37-0868-8